أدونيس

صداقة الضوء

مقاطع من «دفاتر باريس»

- ١ -

(...)

بين شفيق عبود وبيني صداقة وُلدت في مدار الضوء. كما تُولَدُ اللّوحة. كما تُولد القصيدة. ضوءٌ يتحدرُ من سُلالة ذلك النّور الذي بدأ به تاريخ اليد وتاريخ العين، على ضفاف المتوسّط اللبنانيّة، حيث يَنْسَحِمُ الإلّه الشّمسيّ بِلْقارت. حيث يتوهّج طائر الفينيق شمساً ثانيةً في أحضانِ الشّمس شمساً تذكّرنا، فيما تتوّر أشعّتها، أنّ الموت طفولةٌ ثانية للمادّة.

- ٢ -

(...)

لم أستطع مرّةً، حتّى في الظّلمات الغامرة، أن أرى إلى قصيدتي خارجَ الضّوء. كذلك شأني مع أعمال شفيق عبّود. ينبعُ الضّوء، هنا، من داخل. ينبعُ من أغوار الذّات، عاشقاً كاشفاً، ويعانقُ مَدى الخارج وتموّجاته. من هذا العناق ينبجسُ نورُ اللّوحة، ونورُ القصيدة. ثمّةَ جَدلٌ بين ضوءِ الذّات وضوءِ الطبيعة. من هذا الجدَل يتولّد التّركيبُ الوَهّاجُ في العمل الفنيّ.

في هذا الجدلِ الذي لا يَنتهي، وَعِبْرَهُ، كنت أشعرُ، فيما أتأمّلُ أعمالَ عبّود، أنّ الضّوء في كلٍّ منها ليس تنويعاً على نموذجٍ أصليّ، وإنّما هو انفجاراتٌ في حركةٍ دائمةٍ من الابتداءات. الضّوء مُبتدأ. ولئِن خُيّلَ إليكَ، أحياناً، أنه يُضمِرُ انقطاعاً، فإنّك سرْعان ما ترَى أنّ هذا الانقطاعَ ليس إلّا جسراً ومفتاحاً لتواصلٍ أكثر عمقاً وبُعداً.

١

أدونيس

٢

حوار مع شفيق عبود

٣

صلاح ستيتية

٤

أسعد عرابي

٥

سيلفيا نف

٦

شاكر لعيبي

ـ الظلّ في اللّوحة مزيدٌ من النّور. السّوادُ ثوبٌ شفّافٌ على جسدِ البياض. الأصفرُ سريرٌ للأزرق.

ـ تدلّ اللّوحة على الجدارِ كمثل فضاءٍ يمحو الجدران.

ـ تعذبُ المادّة وتصفو كأنّها تتحوّل إلى أثير. أثيرٌ يُخيّل إليك أنّ نهر أدونيس في لبنان، يتموّج في نَهرِ السّين. وأنّ اللّوحة تخلق جَذْراً حتّى لِلرّيح.

ـ ما أهدأ هذا العَصْفَ في هذه اللّوحة. ما أعْصَفَ هذا الهدوء في تلك. أصواتٌ، كانت تحيّيني حيناً مَثْنى مَثْنى، وحيناً في جوقةٍ، وحيناً فُرادى. (. . .)

ـ ٤ ـ

(. . .)

أذكر، بغبطةٍ خاصّةٍ، زيارةً لباريس. كانت الطّائرة التي أقلّتني من بيروت تطيرُ على مَهلٍ، أو هكذا خُيّل إليّ، كأنّها ناقةٌ حاملٌ تسيرُ على مَهلٍ في صحراء من غيمٍ أبيض يَسودُ حيناً، ويأخذ غالباً لونَ الرّماد. لم تُفارِقْ مخيّلتي شواطئ: لبنان ـ ببريقِ أمواجها، وبالألوان التي تتداخلُ وتتقاطع وتتوازى، كأنّها تطيرُ إلى جانبي في هذه الصّحراء. ولم أكن قادراً أن أفصِلَها عن زُرْقة السّماء اللّبنانية التي يوشّحها أحياناً غيمٌ هو نفسه معجم ألوان، وزرقة الماء في تلك الشّواطئ، الماء الذي يُزركشه حَبابٌ أبيض يَنْعقد كمثل خلخالٍ على كاحلِ شمسٍ تزداد حمرةً فيما تتدرّج خطواتها على سلالم الغروب.

كانت تلك الشّواطئ، تتجدولُ، في مخيّلتي، ألواناً. وكانت جداول هذه الألوان تحتضن القرى والحقول، البساتين والأودية، الغاباتِ وذُرواتِ الجبال. وكنت أتخيّل هذا كلّه كمثل أشرعةٍ حرّةٍ تهيمُ في أحضان بحرنا المتوسّط العاشق. وعبْرَ هذا كلّه، كانت تتلألأ لوحات شفيق عبّود، ممزوجةً بكيانه كلّه ـ في فَرحٍ يُشبه الحزن، وحزْنٍ لا يعرف أن يؤاخيَ غير الفَرح.

(. . .)

«نتعشّى معاً. في بيتي. وأنا سأهيّء العشاء».

جلسنا في بيته إلى طاولة بسيطة. ومعنا رفيقنا الثالث: النّبيذ. طولَ عشائنا، كان يتبطّن كلامنا الذي نجهر به كلامٌ آخر:

كلّا، ليست باريس بعيدةً عن بيروت. كلّا، لا يقدر نهر أدونيس إلّا أن يكونَ أخاً

لنهر السِّين. بل، إن باريس كمثل بيروت: ذراعٌ للشَّرق، وذراعٌ للغرب.

وكنت أكمل في نفسي، سِرّاً بيني وبينها: هوذا شقيق عبّود، يعيش ويرسمُ، فيما تنهض قامته الفنيّة بين هاتين الذّراعين، فريدةً، عالية.

- ٥ -

(...)

هي ذي اللّوحة أرضٌ تستلمُ لكيميائها. مِن هذه الأرض تنبثقُ في اتّجاهك، أنتَ يا من تعرف كيف ترى، وجوهٌ وأعناقٌ وخواصِر، وجوهٌ - أمواجٌ من الضّوء. أعناقٌ لها هيئاتُ الجذوع، أو كمثلِ أهلّةٍ نصف مائلة. خواصِرُ كمثل بُحيراتِ زَغَبٍ وليل.

هوذا اللّونُ جسد. جسَدٌ يبتكر أعضاءه. واليد ريشةٌ، والرّيشةُ كيمياءُ ألوانٍ تواكب كيمياءَ الجسد. هُياماً تارةً. حنيناً، تارةٍ. انخطافاً، تارةً. يخرج الجسَدُ من اللّون. يخرج اللّون من الجسد. تتزاوج العناصر وتَلِدُ أبناءها - سِماتٍ، وتقاطيعَ، وصوراً. الخطُّ، اللّمسةُ، البقعة، الضّوء - طينُ تكوين. تفكّرُ المادّة، وتعمَلُ الرُّوح. معاً تفترشانِ أسرّةَ اللّون. فيما يُخيَّل إليك أنّ الشّمس تسكبُ في كأسِ اللّون، وأنّ قماشة اللّوحة تترشّفُها شُعاعاً شُعاعاً.

هي ذي جسورٌ تتراءى لمن يعرفُ كيف يَسْبِرُ نسيجَ اللّوحة جسورٌ تُقيمها خيوط شَمْسٍ تداعِبُ وتُثير، تُدفِّىء وتَلفح، تُطمئِنُ وتُحيِّر. على هذه الجسور تعبرُ المرارات، وتعبرُ المباهجُ - كأنّما في إيقاعٍ واحد، وخطوةٍ واحدة، وهويّةٍ واحدة. والفصولُ ثيابٌ، والأيّامُ غَنَمَةٌ وتلاوين. وتستطيع أن ترى حولَ هذه الجسور هاويةً، لحظةَ لا ترى إلّا الذّروة، وأن ترى سلاماً لحظةَ لا ترى إلّا ناراً.

كأنّ جسدَ اللّوحةِ ظِلّ الضّوء. كأنّ الضّوءَ روحُ اللّوحة. (...)

- ٦ -

(...)

نعم، بدءاً مِن مكان ولادتهِ الأولى، يبتكر المبدع أمكنةَ ولاداتهِ الأخرى. نعم، كأنّ الأرضَ كلّها مسقطٌ لرأسِ المبدع.

أدونيس (باريس، ١٩٨٨)

شفيق عبود(*)

«الفنّ لا يزال ممكناً»

يُعَدّ الفنّان اللبناني شفيق عبّود واحداً من الفنّانين العرب الذين أسّسوا للغة تشكيلية بدأ معها الفنّ العربي مغامرته الجديدة. وهو، إلى اليوم، لا يزال يتساءل ويتجدّد ويُغامر.

وُلد عبّود في لبنان عام ١٩٢٦، وجاء في أواخر الأربعينات إلى باريس التي كانت تعيش ثورة فنّية، فعاش معاناة تلك المرحلة وأسئلتها، ورافقت تجربته الحركات التجريديّة الفرنسيّة وتجارب فنانين أمثال استيف وبازين، كما أحسّ بلقاءٍ عميق مع أعمال بيار بونار. لكنّ لوحته التي سارت على طريق واحد مع هؤلاء، ظلّت لوحة تتميّز بالكثير من التفرُّد، وتحفل في داخلها بشمسها الخاصّة.

تدخل إلى لوحات شفيق عبّود من عناوينها: يقظة، سفَر، حكايات... بُقَع ملوّنة من الضّوء، متحرّكة وغير ثابتة: أبيض، أصفر، أزرق، أحمر... ألوان في تدرّجاتها اللامتناهية تتلاقى وتتقاطع. لوحة تدعو إلى المشاركة في الابتكار، إذ لا تستطيع العين أن تظلّ صامتة أمام هذا الاحتفال الكبير بالعناصر. شفيق عبود يحتفل بالطبيعة احتفال الفنّانين والشعراء الكبار بها. وبقدر ما يَغوص في عوالمه، يخاف. ويتساءل: «أهناك فنّان لا يخاف؟»، ويضيف: «وحده الفنّان يفجّر المستقبل، ولذا فهو وحده يعرف الخوف. الهواة يلعبون، يتسلّون، يركضون وراء الواجهات. وحده الفنّان الحقيقي يتحرر في صناعة المستقبل».

(*) حاوره عيسى مخلوف.



■ **ماذا وجد شفيق عبّود بعد رحلته الطويلة هذه؟ أين هو الآن، وإلى أين يمضي؟**

□ لم أجد شيئاً بعد. أنا راهنتُ ولا أزال أراهن، ودولاب «الروليت» لا يزال يدور. ولا استطيع ان أؤكّد لك ماذا أعمل. هذا هو اتّجاهي، وهذا ما أفعله، ولا يمكنني أن أفعل شيئاً آخر.

■ **لكن كيف تواجه، على المستوى الشخصي، الأزمة الراهنة التي تُواجهها الفنون التشكيلية بعامّة؟**

□ صارت كلمة أزمة ترافقنا أينما كان. في المطبخ وفي الشارع وفي السيارة. ووسائل الإعلام لا تتحدّث إلاّ عن الأزمات... إلاّ انّ الأزمة التي يعيشها الفنّ تأتي من بعيد. وهي بدأت مع سيزان ومع الفنّانين الروس. ثمّ جاء، في وقت لاحق، دوشان الذي كان نتيجة للأزمة لا سبباً لها. في السنوات الأخيرة، اتّخذتْ لعبة العرض والطّلب أبعاداً جديدة لم تعهدها من قبل وارتفعت الأسعار في البورصة الفنّية بطريقة لم يسبق لها مثيل. لكن الجانب المادي ليس هو القضيّة الأساسيّة المطروحة في الفنّ. المهمّ إدراك الفرق بين التهريج والعمل الجدّي. أمّا قصّة الأسعار الخياليّة فهي دائماً موجودة. في زمن نابليون، كان هناك فنّان يُدعى ميسّونيو وكانت أعماله تُباع بأغلى الأثمان علماً بأنّها لم تكن تتمتّع بأيّ

قيمة فنّية. من هنا، فأنا لا أعتقد أنّ هذه المسائل قد تؤثّر على الأزمة الإبداعية. فهذه الأزمة لها مقوّمات أخرى وهي تدور في فلك آخر. ومن الأفضل، في رأيي، ألاّ يهتمّ واحدنا أبداً بالبُعد المادي، فهو ليس مقياساً للأزمة ولا لتطوّر الفن، مهما تأزّم السّوق اليوم، ومهما بكى التّجار... إنّ الواقع الفنّي الراهن في العالم أجمع يتحرّك بين تجربتين أساسيّتين: تجربة مرسيل دوشان، وتجربة بران فان فلد. دوشان يتحدّث عن فنّ اللافنّ، وفان فلد ينطلق من نزعة عدميّة تهديميّة. ويكفي أن نعرف أنه صديق لبيكيت (Beckett) كي نفهم دعوته إلى المحو. دوشان وبران فان فلد وضعا الفنّ في مأزق. وإذا أردنا أن نتفلسف يمكن أن نقول إنّ الفنّ الآن موجود بين آليّ تدمير. وهذا ما يجعل الأفق مسدوداً، ويجعلنا نبحث عن حلّ.

■ أين تجد نفسك بين هاتين التجربتين؟

□ عندما أرسمُ لا أفكّر. التفكير في المسائل المطروحة يعوق عملي ويجعلني أصبح في متاهات الأسئلة. إذا نظرنا من حولنا اليوم نشعر بأنّ الطريق مسدود ولا أمل في الأفق المنظور. لكن هكذا كانت الحال دائماً في كل العصور. مَن كان يتخيّل وجود سيزان قبل سيزان، وليوناردو قبل ليوناردو... وصلتُ إلى باريس عام ١٩٤٧، ولم يكن صراعي مع الحداثة آنذاك كما كان يمكن أن يكون بين ١٩٢٤ و ١٩٢٥. التحوّلات المهمّة حدثت في مطلع هذا القرن. أنا جئت بعد الحرب، أي في مرحلة التساؤلات. كلّنا أخطأنا، وكلّنا كنّا على صواب. وما أُطلِق عليه اسم التجريديّة الغنائيّة التي كان يجسّدها كلّ من نيكولا دو ستايل وبولياكوف، فنٌّ لا يمكن الدفاع عنه، إذ لا أساس له. أي أنّك لا تستطيع أن تُقدِّم البراهين التي تؤكّد على صحّة توجّه هذا الفن. فالتجريد الغنائي صِفَةٌ تجمع بين التجريد الصافي والحسّ الطبيعي. ومَن تابعَ مسيرته التجريديّة حتى نهايتها، وجدَ نفسه أمام احتمالَيْن: إمّا التّوقُّف عن الرسم أو الالتفات إلى الهندسة، كما كان الحال مع ماليفتش وماندريان. في الماضي، كان يمكن أن تصبح فنّاناً بدون التّعمُّق في الدّرس. أمّا اليوم، فقد أصبحَ الفنّ سؤالاً يحتاج إلى جواب. وهذا ما يفسِّر، إلى حدّ ما، بعضَ ملامح الأزمة. هناك آراء واقتراحات عديدة تجعلك تشعر أنّ أحداً لا يستطيع حلّ المشاكل المطروحة.

■ أتعتقد أنّ المسائل التي تُطرح على الفنّان هنا هي ذاتها التي تُطرح عليه عندنا؟

□ المسألة ليست بين هنا وهناك.. إنّها رؤية شاملة إلى الفنّ. والفنّان يتحرّك بين هذا

الموقع وذاك كأنّه دائماً في فضاء واحد. لكن تجربة الفنّان الشخصية تلعب دوراً مهمّاً. أتوقّف هنا، على سبيل المثال، عند ماتيس. فهذا الفنّان لم يكن ليستوعب ما رأى في الشرق لو لم يكن في شهره التاسع، أي لو لم يكن درسَ وتأمّل، وهو لا يزال في بلاده، الفنّ من جوانبه المختلفة.

■ **ثمّة حضور بارز للطبيعة في نتاجك...**

□ هناك طبيعة داخل الطبيعة وفي اللوحات. أيّ طبيعة تقصد؟ طبيعة بوسّان أم طبيعة جيورجوني؟ طبيعة فنّاني إيطاليا ما قبل النهضة أم طبيعة الانطباعيين؟ كيف يمكن أن نحدّد ذلك؟ على أي حال، هل هناك فنّان غير متأثّر بالطبيعة. مَن لا يتأثّر بالطبيعة يصبح مهندساً معمارياً. يقول إنّ الفنّ لن يؤدّي إلى شيء، ومن الأفضل أن تبني بيوتاً وتستر العالم.

■ **لكنّ الطبيعة مختبئة في لوحتك. وألوانك كأنّها خارجة لتوّها من الضّوء...**

□ أؤمن بشيء ولا أعرف مدى قيمته. عندما أُقارن بين لوحة لي ولوحة لأحد الذين قطعوا معي المشوار الفنّي نفسه، أجد أنّ في لوحتي نوراً خاصّاً. وأعتقد أنّ هذا النّور له علاقة بأوّل نور رأيته في ضيعتي المحيدثة. هناك لوحات رسمتها عام ١٩٤٢ (هنا يقاطع شفيق عبود نفسه، ويقول: أوف، شو صرنا ختياريي)، وما زالت تستوقفني حتّى اليوم. تنقل إحدى هذه اللوحات جانباً من الضيعة حيث يظهر دير وجبال تنحدر في اتّجاه محدّد (يأخذ ورقة ويخطّط عليها، بضربات قلم سريعة، شكل المشهد). الإيقاع الذي تحمله هذه اللوحة ينعكس في لوحاتي كلّها. وهو موجود في كلّ شيء. هذا المشهد الطبيعي يُعاوِد بزوغه دائماً وإن بأشكال وتصوّرات مختلفة. الضوء الذي أتكلّم عليه موجود في جبل لبنان وفي طفولتي، ومن خلاله أرى وأرسم مهما كنتُ بعيداً عنه.

■ **يعتبر النقاد، منذ مطلع الستينات، أنّك تنتمي إلى التيار التجريدي الغنائي الباريسي، ما رأيك في هذا التحديد؟**

□ مرحلة الخمسينات والستينات في باريس تعني المرحلة التي تَبلور فيها التجريد الغنائي. أوّل معرضين أقمتهما في باريس يعودان إلى ١٩٥٥ و ١٩٥٩. يومها لم أكن أعرف ماذا أفعل. وجدتُ نفسي في تيّار «طويل عريض». كل ناقد وحوله عدد من الفنّانين. يلتقون أسبوعياً ويتبادلون الآراء. كان الناقد صلة وصل بين الفنّان والغاليري إلّا أنّ هذه العلاقة انتهت...

التجريد، بالمعنى الحقيقي، لم يعد قائماً اليوم. كلمة تجريد ضاع تحديدها وأُفرغت من محتواها. توقّف الاهتمام بالتجريد الفعلي حين بدأ الكلام على تجريد غنائي. التجريد صفته الأساسية أنه لا يغنّي. وعندما ألحقوا به الغناء بدأت نهايته. صار الاهتمام بالتجريد مرتبكاً ومشوّشاً. لم يعد كما كان مع فنّانين مثل كاندنسكي وماندريان. وتجريد هؤلاء لا يسمّى تجريداً غنائياً. التيّارُ الغنائي بدايةُ العودة إلى التصويريّة.

يتوقّف شفيق عبّود قليلاً عن الكلام ثم يشير بيده إلى لوحة رسمها عام ١٩٥٩. يقول: «انظر إلى هذه اللوحة. نورها من هذا العالم. إنّه نور الأشياء التي من حولك. لذلك لم تعد محض تجريد. إنّ المرجع الأساسي لتركيب اللوحة هنا هو التصوير الكلاسيكي، أي أنّ اللوحة، من أجل تماسكها، تتضمّن قانوناً وإيقاعاً وأساساً هندسياً. الفنّ في الستينات كان يريد التقاط الحقائق المرئيّة. بعد عشر سنوات من العمل، اكتشفنا أن ليس بمقدورنا الذّهاب أبعد ممّا ذهبنا، وأنّ واحدنا إنّما يدور حول نفسه. يراجع لوحته والألوان: بنّي، أصفر، أبيض... منذ ذلك الحين، يلازمني إحساس بضرورة الدخول في تجربة أخرى.

■ **هل تشعر بأنّك بدأت بهذه التجربة في أعمالك الجديدة؟**

□ قد تكون اللوحات التي أعرضها اليوم محطّة تأمّل وبداية تلمُّس لطريق جديدة.

■ **نفهم من هذا الكلام أنّ سؤالاً كبيراً يطرحه شفيق عبّود حول مساره الفنّي بأكمله...**

□ في الخمسينات أقبلنا على العمل بحماسة وشغف، لكنّنا كنّا نعيش في مناخ صعب طغى في باريس وتحكّم بمسار الفنّ عموماً. صرنا إذا رسمنا ما يشبه المنظر الطبيعي عمدنا بسرعة إلى محوه. لقد عرفنا، فعلاً، آنذاك، في إرهاب التجريد. أمّا الآن، فلقد ضعف التجريد وتعب واستنفد. وأنا شخصياً لم أعد أشعر بلزوم البقاء في دائرته. بعد عشرين أو ثلاثين سنة من العمل، اكتشفتُ أنّي حرّ، أستطيع أن أرسم ما أُريد دون أن تكون لوحتي تجريديّة بالضرورة. طوال حياتي كنتُ أرغب في رواية القصص داخل العمل الفنّي. أُحبّ اللوحة التي تحمل، في مكانٍ ما منها، حكاية. وأنا الآن، في الرسم، أروي لنفسي حكايات. أختار منها الأساسي وأقوله في اللوحة بطريقة تتناسب وروحيّة العمل وتقنيّاته. فالتقنية ليست تمريناً تطبيقياً مثل التّبولة والكبّة بالصينيّة. عليك أن تكون على معرفة بالموادّ. حتى الفكرة نفسها فهي، في نهاية المطاف، شيء مادّي.

لقد ارتحت من هذا الضغط الثقافي والاجتماعي الذي كان يكبّلني. منذ سنوات قليلة، بدأتُ أشعر بأنّ الناس لا يحبّون لوحتي لأنّها تجريديّة أو غير تجريدية. إنّهم يحبّونها لسبب آخر. وهنا لا أريد أن أقول إنّ التجريد «عاطل». التجريد علّمنا أشياء كثيرة. لكن من حظّي أنّي خرجتُ منه ولا تزال عندي القوّة لخوض مغامرة جديدة.

■ هل هي عودة إلى التصويريّة، أم إلى موقع آخر؟

□ إنّه السؤال الذي لا تنفكّ تدور حوله. منذ السبعينات ونحن نبحث عن جواب، ولا جواب حتى الآن. المشكلة كبيرة وهي مطروحة على كل فنّاني جيلي. نحن نشبه كثيراً روّاد الفضاء الأول الذين تمكّنوا من تقنيّات الذهاب واستعصت عليهم العودة. كان الاحتكاك بالأرض، بعد الخروج منها، هو من يصعب المراحل. أعرف فنّانين كنتُ أحبّ أعمالهم التجريديّة، ولمّا قرّروا العودة إلى التصويريّة خسروا القوّة التي كانت تجعل لوحتهم في عيني جميلة. فرغت لوحتهم من نفسها. ربّما لأنّهم غيّروا أسلوبهم قبل أن تنضج أسئلتهم. ففي أعمالهم، رجعت المرأة، من جديد، امرأة، والتخت تختاً، والإبريق إبريقاً. يجب ألّا نقع في تكرار ما فعلناه في السابق. المدارس الفنّيّة الجديدة اليوم لا تعيش كثيراً. ثلاث أو أربع سنوات، ثمّ تتراجع أمام مدارس أخرى... هكذا صارت القضيّة تقع على عاتق الفنّان. أي أعمل اليوم مستعيناً بآلة التصوير الفوتوغرافي لأقارن بين ما تراه العين وما تراه الآلة. لأعرف كيف أرى. لأننا ننسى كيف نرى. كان تلامذتي ينظرون إلى «موديل» واقف ويرسمونه نائماً. مرجعهم في ذلك الثقافة التي يعرفونها. لا يرسمون ما يرونه أمامهم بل ما رأوه في المتاحف. على الفنّان أن يتخلّص من ذاكرة عينيه.

■ التجريديّة الموجودة في أعمالك تجريديّة غربيّة. ما هي حدود علاقتك بتقنيات وأساليب مدارس الفنّ الغربي؟ كيف توفّق بين تراث الحضارة التي تأتي منها وانفتاحك، منذ أكثر من ثلاثين عاماً، على التيّارات الغربية؟

□ أحبّ أن أجيب عن هذا السؤال بسؤال آخر. ألا أكون محظوظاً عندما أستطيع أن أتمتّع بموسيقى شرقيّة، وبعدها بدقائق أستمع إلى سوناتة لبيتهوفن، مثلاً، وأتذوّقها؟ أنا محظوظ لأنّي أحبّ الاثنين معاً ولا أجد تعارُضاً في ذلك. ثمّة ما يجذبني في الثقافتين الشرقية والغربية، والثقافات لا تتعارض بل تتكامل وتغني إحداها الأخرى. ولم لا؟ الغارقون في التفتيش عن الهويّة الفنّيّة هم على خطأ مئة في المئة. حتّى الفرنسي الذي



صندوق الفرجة (١٩٥١)

يبحث عن هويّته في الفنّ لن يتوصّل إلى شيء. نحن اليوم نعيش في مدار عالمي مفتوح، وهذا لا يمنعني من تحسّس منابعي وجذوري.

■ **ماذا تعني اللوحة بالنسبة إليك، وكيف تتعاطى معها؟**

□ علاقتي باللوحة شبيهة بعلاقتي بالمرأة، ليس فقط على المستوى الحسّيّ، وإنّما على جميع المستويات. وهذه العلاقة تتنوّع وتتبدّل مع الأيام. فحيناً تشعر أنّك في حاجة إلى الاقتراب منها، وحيناً آخر تبتعد عنها. وفي بعض الأحيان أنتهي من وضع اللمسات الأخيرة على اللوحة وأذهب لأنام، وعندما أرجع إليها في صباح اليوم التالي أجد نفسي أمام احتمالين. فهي إمّا أن تكون في انتظاري وتستدعي اللمس، أو لا تنتظرني ويكون كلّ شيء قد انتهى واستوى في مكانه. وهناك لوحات لا تكون قد اكتملت، وتشعر حيالها بأنّها مكتملة وأنّ من الأفضل التوقّف معها عند هذا الحدّ. في السنوات الأخيرة،

نشأت علاقة جديدة بيني وبين أعمالي. عندما أسافر في الصيف، أو في عطلة نهاية الأسبوع، أستطيع أن أتذكّر تماماً اللوحة التي تركتها في محترفي. أتذكّر تكوينها وتلوينها وتفاصيلها الدقيقة.

■ **هل لا يزال الرّسم ممكناً أمام التيارات والتجارب الجديدة التي تسود الفنّ منذ سنوات، وأمام «الانتصارات» المتتابعة لأنصار اللاّفنّ؟**

□ الفنّ لا يزال ممكناً. هناك من يقول إنّ وسائل الفنّ تغيّرت مع العصر، وإنّ بإمكان الفنّان أن يرسم بموادّ أخرى غير التي اعتاد عليها. يقولون أيضاً: «مضى على استعمال الزيت ستّة قرون تقريباً، وهذا كافٍ». أنا أوافق على هذا الكلام لكنّي لا أوافق على بعض المحاولات العدائية والنافرة جداً في الفنّ.

■ **في الوقت الراهن، لا يكرّس النقد الفرنسي، بل والغربي، عموماً، إلاّ المكرّسين. كيف تتعامل هنا مع النّقد؟**

□ لم يعد دور الناقد الفنّيّ كما كان في السابق. وتلك الأجواء الفنّية التي كانت تزخر بها باريس عند وصولي إليها، لم تعد موجودة. النقّاد لا يكتبون إلاّ عن المكرّسين يريدون ترويج مجلاّتهم. وأتساءل: أين هم نقّاد الفنّ اليوم؟ أين المدارس والتيّارات الفنّيّة؟

عندما وصلتُ إلى باريس، كان الحوار محتدماً حول التصويريّة والتجريديّة. وكان لا بدّ للفنان أن يختار موقعه. ذلك الصّراع غير موجود حالياً، والمدارس الفنّيّة الجديدة غير قادرة على الاستمرار كما ذكرنا، لأنّها تُعرَف وتشتهر في وقت قصير، وسرعان ما تغيب وتتلاشى. الأمور تتغيّر في أوروبا اليوم. كلّ شيء يتغيّر، حتّى طريقة الحياة. كان من السّهل أن تكون هامشيّاً وبلا عمل في باريس. الآن يصعب على فنّان شابّ المجيء إلى هنا بهدف التكرّس للرسم إذا لم تكن تتوفّر له الإمكانات المادّيّة الضروريّة. في السنوات الأولى من حياتي في باريس كنتُ أقسم كل شهر إلى قسمين: أعمل كدهّان في البيوت طوال خمسة عشر يوماً، والوقت الباقي أخصّصه للرّسم. حتّى هذه الطريقة في العيش أصبحت غير ممكنة أمام الوافدين الجُدُد.

■ **أنت لا تزال تشارك في المعارض الجماعية التي تُقام في باريس وتُعرَف باسم «صالون». ما الذي يدفعك إلى المشاركة في مثل هذه المعارض؟**

□ أشارك في المعارض الجماعية بدون أي حماسة. فهذه المعارض لم تعد تحتلّ الأهميّة

التي كانت لها من قبل. في السابق، كان «الصالون» يتألّف من أعمال فنّانين تجمع بينهم نقاط عديدة مشتركة تجعلهم يستطيعون تأليف تيّار فنّي. والفنّانون هم الذين ابتكروا هذا النوع من «الصالونات» كردّ فعل على «الصالونات» الرسمية، وكان الهدف منها الدفاع عن قيَم فنيّة جديدة. هكذا انطلق «صالون المرفوضين» في أوائل هذا القرن، وجاء بعده «صالون المستقلّين»، ثم «صالون الخريف»، وتتالت «الصالونات» حتى أصبحت تؤلّف تقليداً من تقاليد باريس الفنيّة. اليوم اختلفت الأمور، وأصبحت التيّارات الفنيّة كلّها تلتقي في «صالون» واحد. ولم يعد ثمة اختلاف، في الوقت الراهن بين «صالون» رسمي و«صالون» غير رسمي. ما عادت هذه المعارِض تُدافع عن قيَم فنيّة محدّدة. حتّى تلك التي بدأت على أساس واضح كـ «صالون الواقعية الجديدة» الذي كان هدفه الدفاع عن الفنّ التجريدي وهو بدأ، أصلاً، مع الفنّ التجريدي الهندسي، أصبحت تستقبل اليوم لوحات وأعمالاً تتعدّد مدارسها وانتماءاتها الفنيّة. باتت «الصالونات» متشابهة جداً ولم تعد قائمة على دعوة إلى التغيير. تبدأ بقوّة وزخم، ثم تشيخ وتتراجع كلّما مرّ الزّمن... واليوم، تريد وزارة الثقافة أن تضع حدّاً لظاهرة «الصالونات»، فتقلّل من المساعدات لينقلّص دور المبادرة الفرديّة. وأنا لا أقبل، مهما كان موقفي، بأن يُمحي هذا النوع من المعارض الجماعية، لأنّ ذلك يتعارض مع المناخ الديموقراطي السائد ومع تقليد عوّدتنا عليه باريس.

■ **إضافة إلى الرسم، يلجأ شفيق عبّود إلى الحفر والحياكة... يستعين بموادّ وتقنيّات كثيرة ومختلفة... ماذا يعني أن تعبّر عن نفسك في غير الرّسم؟**

□ أحبّ الأعمال اليدويّة، فهي مفيدة ومريحة في آن. مفيدة لأنّك عبرها تُحتكّ بتقنيّات جديدة. ومريحة لأنّي أتعب من مزاولة الرسم طوال الوقت. لكن، تبقى اللوحة هي التحدّي الفعلي. والحفر أيضاً قريب من الرسم، لكن ثمة ما يجعلني أتردّد في هذا المجال. فأنت اليوم أمام طريقيْن، فإمّا أن تبقى على الطريقة القديمة، وتقوم بعمل طويل على الحجر، فتطبع ثلاثين نسخة كحدّ أقصى، أو تلجأ إلى المطابع التي تطوّرت كثيراً مع التطوُّر العلمي. وهنا يكفي الفنّان أن يعمل على ورق شفّاف يُنقل لاحقاً إلى صفيحة «أوفسيت» لتُطبع آلاف النُسخ في لحظة واحدة. وتكون النتيجة جيّدة. أي أنّ عملك اليدوي لا يتفوّق كثيراً على عمل الآلة. لكن هذا الواقع الجديد خفّف عندي الحماسة للعمل، كأنّك ـ لا تؤاخذني ـ مع امرأة جميلة لكنّها آليّة. التحدّي الذي يفرضه العمل على الحجر كان هو الدافع، وهذا الدافع لم يعد موجوداً.

■ بين بيروت وباريس، أين أنتَ اليوم؟

□ هذا البلد الذي أحبّه كثيراً واسمه لبنان لا يوجد فيه متحف. كيف يمكن الفنّان أن يغتذي في بلد يفتقر إلى متحف. الكُتب وحدها لا تكفي. كانت دهشتي كبيرة عندما شاهدتُ في متاحف باريس، للمرّة الأولى، ما كنتُ قد رأيته في الكُتب. أقيم هنا منذ ١٩٤٧، كما ذكرت. وبمقدار ما يمرّ الوقت، أُحبّ هذه المدينة. أعيش في حيّ لا يزال فيه للعلاقات الإنسانية مكان. الناس هنا يعرفون بعضهم بعضاً. . لكن كان حلمي دائماً أن أعيش بين بيروت وباريس. أقضي بضعة شهور هنا وبضعة شهور هناك. وهذا ما كنتُ أعيشه فعلياً حتى بداية الحرب، وأرجو أن يعود. أُحبّ بيروت كما أُحبّ باريس. ففي المدينتين مسٌّ من الجنون، واستنفار دائم، وشيء يظلّ يبدأ ولا ينتهي.

■ هل من كلمة أخيرة. . .

□ لا يستطيع الكلام أن يواكب التجربة الفنّية، والحكاية التي ترويها لا تأتي دائماً مطابقة للحكاية التي تعيشها. لذلك أقول: لتترك الكلمة، الآن، للعمل الفنّي نفسه.

صلاح ستيتية

فنّان بلباس من نور

شفيق عبّود هو، أوّلاً، عينٌ ترى، مثل رونوار وفويّار وبونار. يرى اللون وسرعان ما يفكّكه ويحوّله إلى نور. لوحته، كلُّ لوحة من لوحاته، لِباسٌ من نور. وما إن يتفكّك النور حتى يلتحم، بشكل سحريّ، حسب منطقه الخاصّ، ومنطقه بروق وتموّجات، ارتعاشات واهتزازات. وتبدو النتيجة هنا قويّة وجليّة، وتتجسّد في هذا النافذة المفتوحة على زوايا يتعذّر إمساكها، وذلك حيث ترفض الأشكالُ التميّز لحسابِ القوى التي تبعث فيها الحياة. وهي قوى مَرِنة وسائلة ـ مع أنها قاسية ـ مثل تلك التي تضمّ العالم الأوّلي.

شفيق عبّود فنّان أونطولوجي. وهو، منذ أن بدأ العمل والافتتان والحَرْث، لا يتوقّف عند تفصيل محدّد، ويهمل الحكاية. ما يريده وما يطمح إليه هو التجويد الكوني. وثمّة نَشيدٌ ينشده الكون كلّه، تنفتحُ عليهِ نافذته وعينه. ولوحته تنوي أن تنصب فخّاً لنُثار هذا النشيد، ببطء وصَبْرٍ ودِقّة. «والعين تسمع»: هذه العبارة الرائعة لكلوديل لم تجد أبداً، قبل اليوم، ما يجسّدها بمثل هذا الألَق وهذا الصّفاء.

هل يمكن القول إنّه تجريديّ؟ شفيق عبّود ليس تجريدياً. إنّه يريد عُرْيَ العالم بإصرار، وباندفاع صامت ـ ضمْناً مأسوياً ـ وعنيد في آن واحد. والعُرْيُ ليس مشهداً من مشاهد النفس، وإنّما هو، في مكانٍ ما، جسدٌ حقيقي، فيما وراء اللّمعان والتقنّع، مهما كان بسيطاً. إنّ المفارقة، المفارقة المدهشة في فنّ شفيق عبّود، تكمن في محاولته، من خلال ضربات ريشة من ضوء، الانضمام، فيما وراء الذّوبان الموعود، إلى الجسد الحقيقي. ولا يوجد العالم فعلاً وراء هذه الإيقاعات والتماوُجات، وإنّما يوجد فيها ومن



خلالها. إنّها صياغات قيّمة جداً من صياغات الكائن، في كلّ لحظة، هو المهدّد بالانحلال في اللعبة السرّية التي هي لعبته. ترتيب وتحوّل، وهم فاعل ومستمرّ.

من يريد أن يلتقط الضوء هو كمن يحاول أن يمسك الماء. هذا الهرب المضطرب للمادّة في الضوء، هذا التحوّل، هذا الاحتراق الذي يفرض على لوحة عبّود، في توهّج الدقّة والتفنّن ـ مفارقة أخرى! ـ وفي بهائه الظاهر، لا ندري أيّ ظلّ أو أيّ نوع من التلاشي الكئيب كالذي تتركه فينا الموسيقى لحظة انتهائها. ولا أفاجئ، الذين يعرفون، مثلي، نتاج هذا الفنّان الكبير، لا أفاجئ، الذين يتتبّعونه منذ زمن بعيد إذا ذكّرتهم أنّ ثمّة شيئاً ما يخترق، أحياناً، لحظاته المتألّقة والمضيئة. فلقد حدث لشفيق عبّود، في لحظات من الحنين اللاذع، أن تعاطى بعض التمارين القاتمة، كالأرض والليل حين يحرقها التقشّف، كما يفعل، بطريقة مختلفة، فنّان كبير آخر هو أوْبالك، وهذا ما يطالعنا في نتاجه بأكمله. إنّ عبّود، في لحظة انتقال، هو مستعير للنور. وكان بالإمكان أن يكون ضحيّة غزوه هو الذي جاء، في الأصل، من لبنان حيث يهيمن الضوء. لكنّه ما كان لِيُقْهَر لفرط ما كان قابلاً للانجراح، ولفرط ما هو ابن «المايا».

صلاح ستيتيّة

أسعد عرابي

شفيق عبود وتناسخ الأمكنة

المكان الأول

تفتّحت أنوار بصيرة عبّود التشكيلية على فراديس ضيعة بكفيا: مهد ولادته عام ١٩٢٦، وسيكون من المستحيل فكّ رباط مقاماته اللونية المستقبليّة التي أزهرت في باريس، عن زادها الأول: المناظر القزحية اللبنانية، والتي تتمسّك بأهدابها خيالات كل من ساح خارج مساحاتها من فنّاني لبنان في المهجر. لقد عثرنا على أصولها المعراجية في تجربة الدويهي رغم غطائها الجبري، بل إن مشاهد عبود العفوية لتبدو أيسر كشفاً لأصولها الطفولية بما تحمله من دعة ومرح حرّ في فراغ مفتوح الأفق.

يُعتبر عبود من الفنانين المحترفين القلائل في لبنان الذين لم يعبروا إلى محراب التصوير بقرارٍ مسبق (من أمثال روّاد جيله الذين درسوا في الخارج: أمين الباشا، حسين ماضي وغيرهما...)، ذلك أنّه قد تحول من دراسته المعمارية ليستسلم إلى إغراء اللون وجاذبية الرسم، منتسباً إلى الأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة (ألبا)، يعمل بجد في محترف المعلم قيصر الجميّل (ما بين ١٩٤٥ و ١٩٤٧).

وحين ترك لبنان كان رواد الطليعة الأولى وتلاميذ المعلم سرور ما زالوا مخلصين للواقعية والانطباعية. من هؤلاء قيصر الجميل ومصطفى فروخ، وعمر الأنسي ورشيد وهبي وحتى مناظر صليبا الدويهي (ولعل هذا ما يفسّر خروج الأخير من المجموعة واستقراره في الولايات المتحدة ابتداء من الخمسينات). وبالإجمال فإن عبّود كان قد

تعرّف على أقطاب فناني مدرسة باريس قبل حلوله فيها، وهذا ما دفعه لاقتحام عالم التجريد الغنائي مباشرة والمتصل بتجارب جيله: بيسيير Bissière وإستيف Estève ومانسييه Manessier وبازين Bazaine وسانجييه Singier وميساجيه Messager الخ . . . وبعد اندماجه البنيوي في سياق التّصوير الفرنسيّ، فقد اعتُبر الفنان اللبناني الوحيد الذي عُرف خارج حدود الوطن الأم، اكثر من داخله. مع ذلك ورغم شدّة خصوبته الحرفيّة وارتباطها بالمحترف الباريسي، فلا يمكن سلخ ذاكرته عن فيض ثقافة المكان الأول. لقد عرفت تجربته نفس الخصيصة الحرفية التي تدفع بصنّاع الخزف والسيراميك والعجمي في لبنان لأن يصوّروا ويصوغوا حرفياتهم بحواسّهم الخمس، بلمسهم وأظافرهم وجلودهم وجوارحهم وشهيقهم وزفيرهم، بل وفي حالات وجدهم، للتوحّد الصوفي والذوقي مع هيولى اللون وتفاعلات المادّة الإلهامية. وما زال عبود حتى اليوم مخلصاً لعبث الأطفال، في لهوه بالعجائن اللونية السخية، والبالغة الخصوبة والإغراء الحسيّ.

قد تكون إحدى أهم الخصائص الجمالية لتكوينات فراغات عبود هي تلك التعددية المكانية، فالحيِّز الحميم يُنتزع لديه من «طوبوغرافياء الذاكرة موشحاً بغلائل من ستائر النسيان، من هنا نكتشف تحالفه العميق مع الفنان بونار ومجموعته التي تدعى «بالأنبياء»، وذلك لاستغراقهم في البحث عن الكمون الرؤيوي والروحي وعن سياق الزمن النسبي في اللوحة.

وبالإجمال فإن ثورة هؤلاء على منهج الانطباعية لم يفصلهم يوماً عن التجارب الضوئية المتقدّمة لكلود مونيه، والتي دفعت بالتجريد الغنائي في بعض اتجاهاته من مثال مانسييه إلى اعتماد الضوء مادّة زمانية أولى في الحركة.

والواقع ان الانطباعي بول غوغان كان يحسّ حسب قوله بأنّ زملاءه: «**يحومون حول العين وليس في المركز الخفي للفكر**»، ولذلك كان ينصح بتفجير اللون المرئي والعودة إلى منهج أقطاب تصاميم الزجاج المعشّق. لم تكن نظرة بونار بعيدة عن هذه الحساسية، ولكنه كان مستغرقاً في مفهومات الديمومة والذاكرة والزمان النسبي، التي بشّر بها الفيلسوف هنري برغسون، وقد وجد بعضهم في مشاهد بونار تحقيقاً تشكيلياً موضّحاً «لديمومة» برغسون، يرى عبود بدوره فيها وعلى آثارها ملجأ يجنبه الاتصال الفيزيائي الانطباعي مع الغلاف الضوئي. ويتّفق عبود معهم حول ضرورة امتحان المشهد في مصفاة الذاكرة، ممّا يرسخ من صُوَر في الذاكرة تستحقّ الاستعادة في اللوحة.

ويؤكّد هنري برغسون بخصوص الذاكرة في كتاب «الحركة الخلاقة» **أن تشكّلها**

يكتمل في السنوات الأولى من عمر الإنسان، بل إن سنّ الخامسة عشرة كفيل بتخزين أكثر من نصف الخبرات التي تتوضّع عمودياً وفق مخروط رمزي، بمعنى أن الذاكرة لا تستدعي الصُوَر المتراكمة وفق شريط تتابعي بقدر ما تعيد ترتيبها واصطفائها وفق زماني نسبيّ غير حسّي، لذلك فنحن نختزل مفهوم المكان أو الوطن، وهذا يعني أن عبّود لم يخرج بتغييره للمكان من خزائن ذاكرته الأولى. وبالتالي فهو يترك إلى الخبرة الباطنة المخزونة مسؤولية توليف العناصر الحميمة.

يؤثر فناننا بفطرته الصمت، فبلاغته يقصرها على فصاحة الشكل واللون، ولكن تصريحاته النظرية على ندرتها تكشف رهافة حساسيته الذهنية. فقد ساق ذات مرة ملاحظة هامة وخلال سنوات صعود موجة الحروفية، واستلهامات السياحة والفولكلور التراثي، مؤكداً أن المحمول الحضاري ـ كمثل الثقافة ـ يتولّف إبداعياً عن طريق اللاوعي والغريزة والذاكرة، وليس بالقصد والنية والترصّد النظري. إنّه أشبه بالظل المرميّ خلف الفنان، والملازم لنشاطه الإبداعي بطريقة مركبة متداخلة العناصر والرّوابط. وهكذا فعبّود يشير إلى غريزة الهوية الحضارية في اللوحة، ويرفض «أدلجة» هذه الخصائص، ليتوصّل في النتيجة والشكل إلى قوة توحّد واستقلال الأبجدية البصريّة الخاصة باللون والشكل، وانفصال نواظمها الداخلية عن النقد التبسيطي، والعصبية النظرية لخصائص معطيات سكونيّة المكان.

المكان من المكين

كما يقول المثل الشعبي: «الفرس من الفارس»، يقال أيضاً في المعنى نفسه «المكان من المكين»، فالإنسان هو الذي يمنح المكان الذي يطرق خصوبته وقدسيّته، وليس العكس.

ترسّخ أقدام عبود في باريس، فقد قدمها منذ ١٩٤٧، وهو في الحادية والعشرين دون نيّة البقاء فيها، ثم سقطت الأيام والمسافات بينه وبين لبنان، وها هو يقيمُ محترفه بالقرب من حديقة «منسوري» حتى اليوم، معتكفاً أبداً في خلوته المتواضعة يقضي في كعبتها الحميمة أغلب أوقاته، فهي محترف إبداعه، ومختبر صباغاته.

لقد جاء عاقداً العزم على استكمال دراسة الهندسة التي بدأها في بيروت ثم تحول إلى المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة في باريس متنقلاً مثل الفراشة يمتصّ رحيق محترفات معلّمي باريس ما بعد الحرب، يعاقر الألوان ويدمن على الرسم والتصوير متجرّعاً أنواره حتى الثمالة، مكتشفاً في سياحاته وتحصيلة الفني واحتكاكه الدؤوب بالعروض العالمية، أن

الفنان المعاصر اليوم قد اندمج أكثر من أي وقت مضى مع هاجس الامتداد ومعانقة شتى الحضارت، والنكهات الفنية المبعثرة على وجه البسيطة، بل إن الغربة الحقيقية التي قد يعاني الفنان منها اليوم تقع في تناقضه مع شمولية العصر، واستغاثته من الهمّ الوجودي الذي يثيره قانون الصيرورة والتحوّل والتسارع مما يجعله مرتبطاً بسكونية مكان الولادة، منسحباً من شهادة العصر المتحرك. إن اكثر رواد النهضة التشكيلية المعاصرة في إسبانيا مثلاً قد أخصبوا خارج مكان ولادتهم: بيكاسو، دالي، ميرو، تابييس، غلاڤي، ساورا. الخ . . . بل إن مدرسة باريس نفسها التي هاجر عبود إليها في بداياته، لا تضمّ أي فنان باريسي أو فرنسي، مثل جماعة التجريدية الحرّة في نيويورك. في شتى هذه الحالات نلحظ حنيناً أصيلاً إلى رحم بعيدٍ، إلى مكان شمولي نعرفه منذ الأبدية ولكنّنا نراه لأول مرة في فراغ هؤلاء التشكيليين. في شتى هذه الفراغات تشهد خرائط المكان قابل للاحتلال في كينونة الماضي. عبّود يندرج مع هؤلاء يصوّر ما يتذكره، ما يحنّ إليه، فأعماله أقرب الى المشاهد المبسّطة أو أشباح لعناصر مألوفة حميمة. إنّه تجريد لما دعاه بونار «بالمشهد الداخلي».

ولعلّه من الجدير بالذكر أنّ عبود وجد عزاء في مهجره الباريسي في كوكبة الفنانين اللبنانيين الذين يحملون روحه الشابة من أمثال: جان خليفة وسعيد عقل ونقولا نمار وفريد عواد وأيفيت أشقر، وكانوا يشاركونه الاعجاب بمدرسة باريس سليلة الانطباعيين، كما كان يثير اهتمامهم خاصة الفنان نيكولا دوستاييل الوجودي الذي انتحر خلف زجاجاته في الخمسينات. فقد كان مثلهم ومثل البير كامو يبحث عن وطن متجدّد في التصوير تنقلب فيه معاني الغربة إلى العبث والغبطة العابرة مثل الضوء.

عبّود يحمل شموس المتوسّط إلى مدرسة باريس

تهيّأ لنا في منتصف العام ١٩٩١ فرصة حضور معرض عبود الأخير في صالة «بروتي» الشهيرة والتي تقع في حي «السان جرمان» اشتمل المعرض على أكثر من عشرين لوحة أُنجزت في العام نفسه بالألوان الزيتية، وعبود يعرض في هذه الصالة منذ عام ١٩٧٦، ولكن حيويّته وخصوبة إنتاجه لم تكن لتحتمل الاقتصار في العرض على صالة واحدة، وما زلنا نذكر عروضه الأولى منذ عام ١٩٧٩ م، في صالة بريجيت شحادة القريبة من «الباستيل». ولعلّ أبهى معارضه قد تلألأت منذ عام ١٩٨٢ م في صالة وضّاح فارس الذي قدمه إلى مهرجان «الفياك» العالمي مرّات عديدة، ابتداء من السنة التالية. وفي كل مرة كانت تباع لوحات المعرض قبل افتتاحه ممّا أثار حفيظة المشرفين على المهرجان، ومما

اضّطر فارس لتطعيم جناحه في العام التالي بعدد من الفنانين الغربيين، ولعلّ أحد أنجح معارضه في صالة فارس كان المعرض الاحتفائي الشامل الذي أقامه عام ١٩٩٠ م وضمّ مختارات من أعماله المنجزة بين عامي ١٩٤٩ و ١٩٩٠ م، أي أنه كان أقرب إلى المعرض الاستعادي، وقد سبق هذا المعرض في عام ١٩٨٨ م معرض لا يقلّ عنه حساسية يحمل عنوان: «ليالي»، ولا يمكن نسيان كنوزه اللونية النادرة.

تتجاوز كثافة النشاط الفني الذي يملكه عبّود في باريس والذي احتلّ أثره موقعاً متميزاً ـ ارتباطه بهذه الصالات رغم شهرتها، خاصة أنه لم يبحث يوماً عن الشهرة والأضواء والإعلام والصحافة، فحضوره الدائم في العديد من التظاهرات التشكيلية العالمية، وعدد الجوائز التي نالها يعود إلى أصالة ارتباطه بسياق تطوّر الفن الفرنسي الممتدّ بعد مدرسة باريس. وبذلك يُعتبر واحداً من أعلام وأعمدة «التجريد الغنائي» غير الهندسي. ولعلّ لقاءه الحاسم الذي أكّد انتماءه إلى هذه النزعة المنهجية يطالعنا مع زميليه نالآر Nallard واكسوح، فقد بدأ معهما مشاركاً مخلصاً لصالون «الواقعيات الجديدة» الذي يقام كل عام في «القصر الكبير» في «الشانزيليزيه» (ابتداء من عام ١٩٥٥ م)، ثم أصبح عضواً إلى جانبهما في لجنة التحكيم وذلك ابتداء من عام ١٩٦٤ م. تشكّل خيال الأول نالآر من حرائق شموس الجزائر مثل أكسوح، وحمل عبود في جعبته الوانه المتوسّطية. وكان لقاء «الباليتات» الثلاثة إغناء محسوساً للتجريد الغنائي الفرنسي غير الهندسي، واستمرّت بصماتهم فيه حتى اليوم من دون أن ننسى تأثيرات زوجة نالآر ماريا مانتون الفرنسية ذات الأصول الجزائرية أيضاً. وقد حافظ هذا التحالف الرباعي على سمعة الصالون، وعلى مستوى الانتخاب ـ كما سمح وجود عبود في لجنة التحكيم بتحلّق العديد من الشباب الفنانين اللبنانيين حوله في الصالون. والواقع أنه لا يمكن أن نخلط بين التجريد الغنائي غير الهندسي والمتفرّع عن مدرسة باريس، وبونار، وغيره من أنواع التجريد المعاصر، من أمثال التجريدية التعبيرية، أو التجريد الحر، أو التجريدية التحليلية وغيرها. فالفرق لا يعتمد فقط على مستوى الحساسية بل على خصوصية الفراغ الحميم والمشهد الداخلي ذي الأصول الانطباعية أو الصوفية، والتي تحوّلت إلى حركيّة من التفاعلات الماديّة، وتسجيل الديناميكية الدائمة بين مخالفات الرسم للمساحة وصراعات اللون والخط. ولا يقتصر التجريد الغنائي، خاصّة في حالة عبود، على اقتطاع جزء من مادّة اللوحة التقليدية وتكبيرها مجهرياً، لأن هاجسه الأساسي هو البحث عن السياحة الحميمة داخل الذاكرة بالتحديد، بما تحمله من ديمومة وصيرورة وحركة دؤوبة تكشف القلق الوجودي العميق الذي لا يخلو من توسّل للغبطة الحسيّة.

يستقلّ الفراغ التشكيلي في هذه الحالة عن خرائطه المشهدية المنحرفة في الذاكرة، ولا يبقى من هذا المشهد الغارب إلا مواقع الكمون الروحي المندمجة في خصائص التصوير.

يشير عبّود ملخّصاً تصويره: «النور لديّ أهم من الشكل»، ويشير في هذا التصريح إلى هوسه التشكيلي الأوّل، كما يفسّر فيض لوحاته النوراني، والذي يجعل من مادة اللون هيولى سديمية، ممدّدة بالسوائل المائية أو الزيتية، وذلك من أجل صيانة القدر الأكبر من قوّة إشعاع الأرضية البيضاء، وهذا ما يفسّر تراكب العجائن الشفافة وتجنّب المساحات الكتيمة الخانقة لرئة الفراغ الضوئي، ثم يرصّع لسانه الصريحة الكثيفة بالسكين (السخيّة المتمركزة في مناطق محصورة ونقاط متباعدة من بؤر النور). في هذه الترصيعات الفردوسية نستحضر جنان فنون الشرق، أو الطرف الآخر من البحر الأبيض المتوسّط: جدران القيشاء والسيراميك، والتهاعات الزجاج المعشّق والمصدفات، بل كثيراً ما نحسّ بالقرابة الروحية مع مادة الزجاج المعشق وتقنيته التي اختصّ بها اثنان من أعلام التجريد الغنائي المعاصرين لعبّود: جان بازين وليون زاك.

يستغرق عبود في الأعمال الأخيرة في اللون الأخضر والأزرق الفيروزي ومشتقاتهما التي عرفت بها ألوان سيراميك عتمرفات الأبيض المتوسط. ولكن هذه المناخات الأوقيانوسية والتي تحمل غبطة الغوص تحت الماء، والدخول في عالم السكون الأزرق، أقول إن هذه المناخات تملك قرابة ما مع مناظر مونيه الأخيرة التي تعالج زهرات النيفار العائمة، والتي تتماهى بنيتها الضوئية بين السماء والهواء، الفراغ والضوء والغيوم والمياه الآسنة، وكأننا بحالة استعادة خلق العالم في حالته البكر القزحية البخاريّة، يستقي عبود إذن فراغاته من تراث هذه البناءات المألوفة في مدرسة باريس، فالتكوين رغم تجريده الظاهر، استنبطت ملامحه في الأساس من الأماكن الحميمة المنتزعة من بواطن النسيان وغباره، من مثال حدود المنزل والباب والغرف الداخلية، أو الطاولة والنافذة وبعض العناصر المنزلية التي تتعرّى من وظائفها الاستخدامية اليوميّة لتتحوّل ضمن تحوّلاتها إلى عنصر ميتافيزيقي يملك قوة الحلم والتماسك التشكيلي التجريدي.

إنّ إحكام عبّود للمساحات المتواضعة القياس ظاهراً، يجعل أعماله الصغيرة تتوزّع في زاوية قصيّة في جدران المعارض، بحيث تبدو وكأنها شظايا متناثرة أو نتف مرمية في أطراف المحترف أشبه «بالباليتات» القزمة، ذات التجارب اللونية الحرة، وتتظاهر في صفحات «البورتفوليو» التي خصّصها لشعر أدونيس «أيّها التعب يا صديقي». هناك أيضاً استخدامه للقوة النابذة في المواد ذات الطبيعة المتناقضة، فهو يرسم بالقلم الرصاص أو

الفحم على مساحات الألوان الزيتية، وبسبب رغبته الدائمة في ترويض اللون، وتغطيته بالمحايدات، نعثر أحياناً مع مساحات شاسعة نسبياً من الألوان الرمادية والزهرية، التي تغرس في حقولها المحايدة شظايا من الزجاج المعشق المتوسطي وألوانه الفردوسيّة المغتبطة من مثال مواجيد اللون الأصفر الذي يُعرف بالهندي ومقابله الأخضر الخاص المغولي، أو الأخضر «التركواز» الصفوي، ثم أزرق بروسية المتداخل مع مشحات الناري والبرتقالي الليلي. هناك تغانٍ دائم بين اللون الحار واللون البارد، بين المشع والكامد، بين الكتيم والشفاف، وكثيراً ما يتناول السكين أقلام الرصاص والشمع والفحم ليداهم عجائن الزيت بأداءات بالغة الحذاقة والتحوّل والحيوية الأدائية، يستقي في هذه التقنيات معالجات بونار للخامات المتعددّة في اللون الواحد، يرسم مثله بالأحمر على الأحمر بالأخضر على الأخضر وهكذا، أو باللون المشع على المحايد أو المضيء على الكتيم، وهذا ما يفسّر إلغاءه للتفاصيل بمساحات من الألوان المسحوقة بالسكين، ويبدد إعجابه بنكولا دو ستاييل من خلال عبثية المواد واللمسة الانتحارية والإفقار الدائم للون بمثيله، ويظلّ بالنتيجة واحداً من أكبر العازفين في الأداءات المتعددة المقامات اللونية واللمسية والأنسجة المتنوّعة في السطح، كما تكشف بعض أعماله العملاقة المتأخرة رغبته في الخروج من حديقة ألوانه النمطية، وذلك بتفجير نزواته الداخلية في الرسم، داخل فراغ شاسع. نزوات تقع خلفها رحلة حثيثة من الخبرة والحساسية، بل إن هذه التنوعات الأدائية كثيراً ما تستعيد تمايز عناصر الخلق: الهواء والماء، والنار والتراب...

تحمل روح عبود قلق الطائر المهاجر دوماً، والفراشة التي تطمع دوماً برحيق زهرة جديدة، يحدوه الحلم الدائم بالنكوص إلى رحم بعيدة إلى برزخ متوسّط بين جنوب المتوسط وشماله. على هذا الصراط المستقيم يقع محترفه أقرب إلى «جبل قاف» الذوقي.

تخرج لوحته البهيّة المعلّقة على جدران «متحف معهد العالم العربي» من نور الشمس لتدخل في قاع زرقة الأبيض المتوسّط، في نوع من الإحساس المائي الكوني المتشبّع ببرودة وتنوّعات اللون الأزرق. وتعتبر هذه اللوحة معجماً محيطاً لما تخفي من جرعات عبود الجمالية ومن أبجديات ومفاتيح مرصودة.

أسعد عرابي.

سيلفيا نف(١)
Silvia NAEF

من «الواقعيات الجديدة» إلى واقع جديد

- ١ -

ربّما يكون عبود هو الفنان الأكثر تجريدية من بين جميع الفنانين اللبنانيين، بل العرب. فهو يبقى في الحقيقة، منذ أواسط الستينات وحتى اليوم، مخلصاً الى ذاك الأسلوب المسمّى عادة «بالتعبيرية التجريدية». هنالك صعوبة ما في تصوره رسّاماً غير تجريدي، أو تخيّل أنه استطاع، شاباً، أن يرسم لوحات تشخيصية، لأن تجريديته تبدو لنا من الجذرية بمكان وتبدو امتداداً لطبيعته نفسها. في البدء، كان طبيعياً أن يبدأ عبود كرسام تشخيصي، قبل اكتشافه للنهج الذي سيصير لاحقاً نهجه، عندما كان طالباً، ما بين السنوات ١٩٤٥ و ١٩٤٧، في أكاديمية الفنون الجميلة في لبنان على يد قيصر الجميّل وهو الفنان الأكثر كلاسيكية

لم يكن الفن التجريدي، في ذلك الوقت، معروفاً على نطاق واسع ليس في لبنان وحده وإنما في جميع أنحاء العالم العربي، وهو أمر قد يبدو غريباً لمن يعرف ان الفن الإسلامي كان فناً غير تشخيصي بشكل أساسي. سوى ان الفن العربي الفتي، في النصف الأول من هذا القرن، كان يستلهم في الأساس الفن الرسمي الغربي المُدرَّس وقتها في أكاديميات العواصم الأوربية المختلفة. لقد كان فنانو الرعيل العربي الأول المسمّون «بالرواد» رسّامين تشخيصيين وأكاديميين، في أغلبيتهم، بسبب جهلهم الاتجاهات الأحدث من الفن التشخيصي، أو سوء فهمهم ورفضهم لها. لذلك يُعبّر مصطفى فروخ، وهو أحد الرسامين اللبنانيين الأساسيين في تلك المرحلة، في كتاب يروي فيه

مسيرته الفنية: «طريقي الى الفن» عن الموقف التالي بصدد الرسامين الحديثين، قائلاً إنّ: «... روحاً خبيثة وخفية اندست فحوّلت الفنّ عن طريقه السوي لغايات غير شريفة مع ما بثّته في الأدب والاجتماع والسياسة، فنفثت فيها سمومها القاتلة فطلعت علينا بأمثال بيكاسّو ودوفي وماتيس: دجّالي الفن والأخلاق، وكدروا صفاء الفن الجميل بأساليبهم الوحشية ليتاجروا به وليفسدوا أذواق الناس. ان هذه شعوذات شيطانية تمدّها أقلام لعينة لفكرة معيّنة وقانا الله شرّها...»[٢]. ومن دون شكّ فإنّ تعبير فروخ كان يمثّل تفكير غالبية الفنانين اللبنانيين والعرب يومذاك، الأمر الذي يؤكّده نتاجهم التشكيلي، كما ردود أفعالهم إزاء الأعمال اللاأكاديمية للفنانين الأوربيين. قلّة فحسب من أولئك المتعلمين على أنفسهم (Autodidacte)، مثل المصري محمود سعيد، وبدرجة أقل محمود ناجي، استطاعت الانسلاخ، قبل سنوات الخمسينات، عن النزعة الأكاديمية المهيمنة في الرسم العربي وتطوير أساليب شخصية انطلاقاً من اتجاهات لا أكاديمية في الفنّ الحديث. ومن دون أن ننفي المواهب التشكيلية لرجل مثل قيصر الجميل أو رجل مثل عمر أنسي، فالأكيد أن فنّهم لم يكن يتخطّى الأنماط الجمالية الأشد كلاسيكية. يجد بعض النقاد العرب القليل من الصعوبة بقبول فكرة أنّ رسامي بداية القرن قد مارسوا رسماً متأخراً مقارنة مع التغيّرات الفاعلة في الفن الأوروبي. يبدو جلياً أنّ أولئك الرسامين الذين توصّلوا للتو الى اكتشاف الرسم الغربي لم يكونوا في موقف الاعتراض على قواعد هذا الرسم، خاصّة ان الرسم الذي كانوا قد تعلّموه، الرسم الذي كان سائداً في البلدان اللاأوروبية لم يكن رسماً، احتجاجياً، ثائراً ـ الرسم المبتدع في مشغل بيكاسو أو كاندنسكي أو كليه أو آخرين ـ، بل رسماً رسمياً، تابعاً للدول وللأكاديميات، أي الرسم الواقعي الموروث من القرن التاسع عشر. بل إن لبنان نفسه، حيث الثقافة الغربية معروفة بشكل أفضل مما هو الحال في أماكن أخرى، كان قد تأخّر في قبول الانقلابات التي شهدها الرسم الغربي وتأخّر استيعاب الفنانين لها. وكما تشير جملة فروخ المستشهد بها أعلاه، فإن فنّاني ذلك الجيل كانوا قد تمثّلوا، بالإضافة الى التقنيات الأكاديمية الغربية، مفهومه بصدد طبيعة الفن وقدراته: التشخيص والانسجام مع قواعد التكوين (Composition) والتلوين الكلاسيكيين. لم تكن مسألة الاعتراف من الفنون المحلّية مطروحة بعد، وهي الفنون المختلفة والبعيدة من الناحية المفهومية كما من الناحية الشكلية عن تقاليد العمل الأكاديمي الغربي.

إلّا أنّ الأشكال الفنية الجديدة والأساليب الجديدة المولودة في الغرب بدأت تشقّ طريقها الى لبنان بُعيْد الحرب العالمية الثانية. فقد عهدت الجامعة الأميركية في بيروت بعد

مغادرة فروخ (مسؤول التدريس الفني منذ سنة ١٩٣٥) بالمسؤولية الى شابَّين أميركيين ينتميان الى مدرسة شيكاغو هما ماريّيت شارلتون (Mariette Charlton) وجورج بوير (George Buehr). لقد غيّر هذان الفنانان الشابان التدريس كليّاً. وادخلا أساليب جديدة ومفهوماً مغايراً للفنّ ولممارسته. هذا في الوقت الذي كان فيه الفنّانون المقيمون في الغرب يكتشفون بأنفسهم جميع الأساليب اللاأكاديمية الطالعة في القرن العشرين، من التكعيبية الى التجريدية. إنّ فترة ما بعد الحرب قد كرّست نهائياً، في الواقع، انتصار الفنّ الحديث على الأكاديمية، حتى على مستوى معاهد التدريس. كانت الاتجاهات الجديدة بما فيها التجريدية تشرع في السيطرة على المشهد الفني. قلّما سيُدهشنا، إذن، ان يكون فنانان لبنانيان مثل شفيق عبود وصليبا الدويهي قد أقاما في الغرب في السنوات العشر الأولى لتلك الفترة وقاما باستلهامه. كان الدويهي يخلّف لحظتئذ عشرين سنة تقريباً من رسم تشخيصي وراءه ليتجه الى التجريد أثناء إقامته في الولايات المتحدة عبر تأمّل عميق في مسألة الرسم، وفي ضرورة اللقاء بأصوله الشرقية بوصفه رسّاماً مشرقياً: هكذا ستتحوّل مشاهدة الطبيعة (Paysages) رويداً الى محض سطح تجريدي، الى أشكال وألوان. بالمقابل لم يكن عبود يتوصّل الى التجريدية عبر بحث عن هذه «الشرقية» مثل مواطنه، لكن عبر تلمّسات مختلفة الاتجاهات، وعبر اكتشافه الباريسي للحركة التجريدية التي لم تستطع، في نهاية سنوات الأربعينات، أن تحقق بعدُ وجوداً وشرعية.

- ٢ -

من الخطأ تَصَوُّر أنّ الفن التجريدي قد جرى تبنّيه منذ أولى تظاهراته في النصف الأول من القرن في باريس التي كانت عاصمة الفن العالمي حتى بداية الحرب. فرغم الحضور العياني لرسامين تجريديين فيها مثل كاندينسكي ودولونيه وولس، فقد ظلت الغاليريهات والجمهور مشدودَيْن إلى الفن التشخيصي [في المقام الأول]. يشهد جورج ماتيو وهو أحد مروّجي التجريد الأساسيين بأنّ التجريد في الفترة اللاحقة مباشرة لما بعد الحرب كان يُعتبر ويُرى إليه بوصفه النقيض للروح الفرنسية والى تقاليدها. في سنة ١٩٤٦ كان جورج فالدمار، أحد نقّاد الفترة المُعتَبرين، يتشبّث بطروحات مناهضة كثيراً للفنّ التجريدي: «إنّ الوقوف الى جانب الفن التجريدي يعني أنّ الفن الفرنسي يغامر، في آن واحد، بفقدان أصالته و بالهيمنة على الفن في الغرب. يمكن أن يستغني العالم عنا إذا [اكتفينا] باللعب بالأبنية أو خلق وحوش أو عمالقة»[٣]. من جهة أخرى لم يستطع الجمهور الفرنسي التعرّف فعلياً إلى بضعة رسامين تجريديين أساسيين مثل أرب ودولونيه

وكاندينسكي وموندريان ويفسنير وتاوبر ـ أرب وفان دوسبورغ، إلاّ أثناء معرض نظّمه رينيه دروان سنة ١٩٤٥. كان هؤلاء الرسامون قد عرضوا قبل ذلك في باريس، لكنهم كانوا مجهولين على نطاق واسع من قبل الجمهور كما من قبل النقد: «ان فرنسا العقلانية والبورجوازية، المخلصة الى عاداتها والواثقة، ساذجةً، بنفسها، كانت تجهل، بترفّع، ما يجري خارج حدودها في روسيا أو ألمانيا أو هولندا، بل حتى ما كان يجري في داخلها»[1]. في سنة ١٩٤٦ كانت هناك معارض لأعمال كاندينسكي ودولونيه، وفي السنة نفسها جَرى افتتاح «صالون الواقعيات الجديدة» الأول الذي كان هدفه أن «يجمع الفنانين الذين ينطبق على أعمالهم شرط القبول الأساسي الا وهو اللا ـ تشخيصية»[2]. وكان يحتوي على أعمال لدولونيه وفان دوسبورغ ودو شامب وفيون وإغلنغ وفراوندليخ وكاندينسكي وليسيتزكي وماليفيتش وموندريان وتاوبر ـ أرب وأعمال خمسين رساماً ونحاتاً شاباً آخرين.

مع ذلك هناك أعداء كثيرون للفن التجريدي في ذلك الوقت. فقد انفجرت إشكالية حادّة ضدّه في الصحافة الباريسية يساراً ويميناً. كان الشيوعيون، بعد انفتاح أوّلي على الفن اللاتشخيصي، يطالبون بضرورة إنتاج فنّ ملتزم قادر على نقل رسالة، أي فنّ واقعي بشكل محتوم وطبيعي، بينما كانت «الفيغارو» تنشر بدورها مواقف جدّ معادية إزاءه. أما في داخل التيارات التجريدية نفسها، وفي الوقت ذاته، فقد كان عدد من الرسامين (ماتيو، هارتونغ، اتلان، من بين الآخرين) يؤكدون معارضتهم للاتجاهات الهندسية المهيمنة على الفن التجريدي يومها، وبادرت سنة ١٩٤٧ الى تنظيم معرض يمكنه «تجميع أولئك الذين يمثلون الحرية الأوسع، الحرية المطلقة في مواجهة النظريات وفي مواجهة من يُوجد لديه [أدنى] أثر من تكعيبية أو بنائية أو بلاستيكية جديدة أو سوريالية»[3]. وكان المعرض، في نهاية المطاف، يقام تحت عنوان «المتخيِّل»، بينما كان من المقرّر أن يُطلق عليه، أصلاً، اسم «نحو التجريدية الغنائية»، وهو مصطلح سيُطلق منذ ذلك الحين فصاعداً على كل الأشكال التجريدية اللا ـ هندسية، وسيتطابق مع مصطلح «التعبيرية التجريدية». هذا المعرض الذي كان يقدّم تجريداً جديداً، أقل انهماكاً بالذهني، ورسماً مباشراً قد لاقى صدى إيجابياً في بعض الصحافة الباريسية.

ابتدأ الفنّ التجريدي، المتعرّض لعداءٍ من نقد فترة ما بعد الحرب، في الدخول في العادات، وكانت معارضه تتنوّع لكي يغدو رويداً رويداً ظاهرة مألوفة. كان «صالون الواقعيّات الجديدة» المتحقّق منذ ١٩٤٦، سنوياً، يسهم في إدخال التجريد الى الدوائر الثقافية الرسمية، كما يسهم في إدماجه في العادات البصرية لجمهورٍ، وبالتوازي لنقدٍ،

انتهى به الأمر الى قبول الظاهرة الجديدة. إنّ نصره النهائي قد أعلن من طرف محافظ «متحف اللوفر» رينيه ويغ (René Huyghes) الذي كتب سنة ١٩٥١ في كاتالوغ «صالون الواقعيات الجديدة» يقول إنّ لغة القرن العشرين هي لغة تجريدية[٣]. كانت التجريدية، بدءاً من هذه اللحظة، تشكّل نهائياً جزءاً من المشهد الفني الباريسي.

- ٣ -

وصل عبّود، وكان لا يزال مشبعاً بتقاليد الرسم التشخيصي اللبناني، الى باريس للمرة الأولى سنة ١٩٤٧، أي في اللحظة التي كان الحوار «التشخيصي ـ التجريدي» فيها حامياً والتجريدية المنسيّة تُعرِّف عن نفسها بين أوساط الفن الباريسي. كان عبّود يتردّد في بادىء الأمر على مشاغل فنانين تشخيصيين مثل لوت وفريز وليجيه المهمومين جميعاً بِبُنية اللوحة. هموم كانت تشكّل، بالمقارنة مع الرسم «الكلاسيكي» لأستاذه «الجَنْيل»، انعطافاً مهماً في المستقبل التشكيلي للرسّام الشاب. كان هذا التأثر الباريسي الأولي يعبر عن نفسه في لوحات مثل «الشابة» المرسومة سنة ١٩٥٠ التي يمكن ملاحظة مسحة تكعيبية فيها. وفيها يظهر انشغال بالأشكال والخطوط. وليست الشابة في النهاية سوى ذريعة شكلية. أما لوحته «المجانين» التشخيصية بدورها والمرسومة في السنة ذاتها فتسجّل حريّة أكبر في التكوين: لم يكن البحث، على المستوى البنائي، غائباً كلياً، بينما كانت الأشكال أكثر تبسيطاً وأقل واقعية، أكثر قرباً بمعنى من المعاني من الفنّ الشعبي. هذه اللوحة تتضمّن، كذلك، عدداً من الرموز التي لا تسجّل علاقة مباشرة مع الموضوع وهي تُسْتَوحَى، كما يبدو لنا، من الفنّ الشعبي الشرقي (السجاد، والنقش خاصة).

هل يحقّ القول إنّ عبّود كان يجد نفسه في تلك اللحظة على طريق التجريدية؟ هل يمكننا قراءة التطوّر اللاحق الذي سيصيب فنه؟ لا نعتقد ذلك. وفي الحقيقة، وعلى خلاف مواطنه صليبا الدويهي الذي شهد مرحلة انتقالية طويلة (من سنة ١٩٥٠ إلى سنة ١٩٦٠ تقريباً) كان رسمه فيها يأخذ بعداً أكثر تَبَسُّطاً لكي «يتجرّد» نهائياً بعدها، فإنّ عبّود يبدو كأنّه يشهد بالأحرى انقطاعاً، تغيُّراً مفاجئاً كلّياً. إنّ الأساليب المتنوّعة لمرحلته التشخيصية تتموضع بالأحرى في إطار بحث عن الذات. يودّ الرسام التعرف إلى نفسه، فيشقّ طريقاً شخصياً ضمن مختلف أنواع الرسم المعاصر. في نهاية المطاف سيلتقي عبود بنفسه ويحقّقها، وسيصل إلى نوع من التعبير الملائم خلال الرسم التجريدي، ولكن في تجريد بعيد تماماً عن أي تمثّل للواقع. بين رسمه العائد الى بداية الخمسينات الذي كان يُعرض في بيروت في ١٩٥٠ و رسمه المقبول للمرة الأولى سنة ١٩٥٦ في صالون

الواقعيّات الجديدة» الذي سيصير عبود لاحقاً واحداً من العارضين الرئيسيين فيه، فإنّ القطيعة كانت كاملة ولا تقبل التراجع. تظلّ تجريديته من الذي لا يقبل المساومة، المقطوعة الصلات بالمرئي: «تمنح لوحاته نفسها فوراً كتجريد، أي وحسب ما تعنيه هذه التسمية، لا أرى فيها شيئاً البتة من هذا العالم الواقعي الذي أعيش وأرى فيه بعينيّ هاتين الآدميّتين. لا شيء، لا طيف. إنّ «هارمونية» الألوان تستطيع أن تثير فيّ منظراً طبيعياً أو مشهداً أو ديكوراً من دون أن تتحدّث عن تمثيل(Représentation)من أيّ نوع»[٨] كما يقول بلازي، فحين نحسب أحياناً بأننا «نرى» أشياء ملموسة، فإنّ الأمر لا يعدو أن يكون وهماً بصرياً بمعنى من المعاني: «لذلك تبدو لغة شفيق عبود لغة ملتبسة، تعلن صياغة وتصل الى غيرها وأحياناً الى عكسها...»[٩]. يقيناً فإنّ عبود بعيد عن أيّما تجريد هندسي، عن أيّما صياغة رياضية، وهذا ما دفع إبراهيم العريس الى القول بأن اللوحة لدى عبود: «لا تصل الى حدود التجريد المطلق، كما عند جان خليفة (في لبنان) أو رونكو غوركي (في أمريكا) او كوكوشكا في مرحلته المتأخرة، بل يتوقف التجريد حين يبدأ الإيحاء»[١٠]. يتفق كلّ نقاده، من جهة أخرى، على القول إنّ رسمه ينهض بتلقائية ما، بـ «الحياة» أكثر ممّا بالتأمل الثقافي الذي كان يعترض التطور الحرّ والبحث في اللون و«الهارمونية» الخاصّتين به. إنّ تجريديته هي تجريدية «غنائية»، تلقائية، وتعبيرية. من هنا تزامن قبوله الأوّل في «صالون الواقعيات الجديدة» التي كانت حكراً تقريباً حتى ذاك الوقت على الرسّامين التجريديين ذوي الاتجاهات الهندسية، مع التغيّر في توجّهات الصالون الذي كان يتشدّد باختياراته وكان، في الوقت نفسه، ينفتح على الاتجاهات «التعبيرية» للتجريد التي يمكن أن يتموضع عمل عبّود فيها.

ظلّ عبود، على نقيض أولئك الرسامين القائلين باستحالة الاستمرار في الرسم بعد قيام التجريدية، [المعلنين] موت الرسم إذن، يعتقد بأنّ الرسم ممكنٌ على الدوام، بل ضروري، وأنّ له معنى على الدوام. قال عنه صديقه الناقد روجيه فان غاندرتيل سنة ١٩٥٩: «لأنه رسام حقاً، بمعنى أن الرسم يُعْلِنُ فعلياً عن بنيته العقلية والفيزيقية وبأنّه ضرورة أولية بالنسبة إليه، فإنّ عبود قد استخرج من لايقين الممكن توكيداً عن تعبير شخصي **يستجيب لتلقائية عضوية في فعل الرسم وللنظام الطبيعي لشرط الكائن العاقل، المحسوس**»[١١].

يُعبِّر عبّود، بعد وساوس بشأن الأشكال وأنظمة التعبير كلّها، عن يقينه بإمكانية الرسم، بعلاقته مع تقنية الرسم الكلاسيكية وبـ «ممارسة جرفية» كما يقول بلازي[١٢] عن

حقّ. ليس الرسم بالنسبة الى عبود فعلاً مجانياً، عبثياً ولكنه شكل تعبير، طريقه لاستخدام الأشكال، ولممارسة الألوان، للعب بها. إنه ممارسة تتجدّد بمواظبة من غير أن تتغيّر فعلياً. هنا تقع قوة عبود الذي عرف منذ الخمسينات كيف يظلّ أميناً لنمط من رسم كان يمكن أن يقود، بيسر، الى عمل تكراري ومضجر. لكن عبود وعبر تطبيق جديد دوماً لصيغ قديمة، وعبر تجريبية لونية دائمة التغيّر يستطيع مفاجأتنا عند كل لوحة. لا ينبغي، رغم ذلك، الاعتقاد بأنّ رسمه لم يخضع للتحوّل منذ سنوات الخمسينات: إنّ أعمال تلك الفترة تبدو لنا اليوم متصلّبة بعض الشيء وأقلّ حرية من أعماله الأحدث. كان لا يزال، آنذاك، متردّداً في الذهاب بعيداً في سيولة الحركة وفي تداخل الأشكال. كانت لوحاته حشداً من اللطخات المشخّصة، المحدّدة، من المستطيلات والمعينات التي تشكل كلاً محصوراً الى حد كبير، الصارمة قليلاً. أمّا لوحاته اليوم فتمتلك أشكالاً أقلّ صرامة، وهو يضع الألوان بحريّة كاملة ومن دون أدنى الاحتراس. يظنّ المرء أحياناً، كما هو الحال ازاء الأعمال المعروضة سنة ١٩٨٦ في «غاليري فاربر» في باريس، بأنّه يلمح أشكالا تشي بكثير من «الأرابيسك»، بمزيد من الشرقية. فهل كان يستلهم هنا تقاليد بلده الأصلي؟ هل فكّر في أنّ الجمهور العربي للغاليري سيتقبل بشكل أفضل أعمالاً تجريدية يمكن «قراءتها» بوصفها أعمالاً «شرقية»؟ أم أنّ المرء هو، مرّة أخرى، أمام حشد من الأشكال التي تعطي هذا الانطباع، هذا الوهم؟

- ٤ -

يبقى عبّود، إذن، الفنّان الأقلّ (شرقية) بمعنى غياب البحث عن مراجع مستقاة من الثقافة العربية أو الشرقية في أعماله. إنّه ينتمي الى هذا التيار من التجريدية الغنائية المنبثق عند نهاية الأربعينات: «إنّنا نجد في عمله قيمة أسلوب تصويري انتعش في باريس بعد الحرب ومازال يضمّ ممثلين بارزين»[١٣]. ومع ذلك فإنّ بعض النقاد يلوّحون في قراءة رسمه بمؤشرات «شرقية»، محتجّين بالقيم اللونية المستخدمة، بالألوان الموصوفة بـ«الحارة» المقرونة آلياً بمنشأ الفنان. تأويلٌ يبدو لنا إشكالياً بعض الشيء وهو ينتمي الى فكرة مسبقة أكثر مما ينتمي الى تحليل عميق، ويتضمن مفهوماً ساذجاً بعض الشيء عن شرق، عن إنسان شرقي (Homo orientalis) مزدحم بالألوان، بالشعر، ومحروم من العقلانية الخاصّة بالغرب: «ليس هذا التوازن سوى شعر الشرق الذي يخدم التعقلن الغربي، أو سوى الحدس المُسَيْطَر عليه عبر العقل»[١٤] يكتب جورج سير Georges Cyr، رسام فرنسي كان يقيم في لبنان، بصدد أعمال عبود: هل ينبغي لرسّام من أصل شرقي أن ينجز،

بالضرورة، رسماً «شرقياً»؟. وبالطبع فلا يمكن تماماً تجاهل التربية والمحيط وكلّ ما يسهم في تشكيل شخصية من الشخصيات، لكن لغة عبود لا تتموضع البتة في تيار التعريب هذا، في [هاجس] «التأصيل» الذي غدا واحداً من اولويات الرسم العربي المعاصر. يجوز البحث عن أسلوب شخصي لدى عبود، كمثل كثير من الرسامين اللبنانيين، قبل الانحناء على أسلوب وطني. هذا الانشغال الملحاح في الفنّ العربي المعاصر منذ ما يقارب العقدين من الزمن لا يشكّل جزءاً من العالم الشكلي والتصويري للفنان. لم تعد لغته أكثر «عربية» مما هي «فرنسية». إنّها لغة شخصية: ملمحٌ يَسِمُ جزءاً مهماً من النتاج الفني اللبناني: «الفنان اللبناني مولع بالفردية لا يؤمن أبداً بالعقلية الإقليمية وهو بالتالي شديد التأثر بما يجري حوله ويبدو عمله في أكثر الأحيان تعبيراً عن انفعالاته التلقائية تجاه الأرض وتجاه الحياة من حوله»[١٠].

على العكس من صليبا الدويهي، الرسام التجريدي اللبناني الكبير الآخر الذي يفتش لفنّه عن مفهوم «شرقي» بشكل خاص، والذي لا يؤمن بوجود لغة بلاستيكية عالمية[١١]، ينفي عبّود كل مرجع، كل خصوصية محلّية لكي ينجز عملاً ينتمي إليه وإلى العالم في الوقت نفسه من دون هاجس إقليمي. تيار كان قوياً للغاية في سنوات الخمسينات والستينات عندما كان الرسم التجريدي ذو المفهومات الغربية قد تغلغل بشكل ملحوظ في كلّ مكان تقريباً. كان هناك فنانون يعرضون من جميع البلدان العربية، ولكن في لبنان على وجه الخصوص حيث سهّل الانفتاح الكبير على الثقافة الغربية قبول أشكالها التعبيرية المتبلورة وحيث: «يحاول فنانو لبنان بمحافظتهم على اتجاه غربي إيجاد طرق خلّاقة قادرة على التأليف بين الأسلوب الغربي والأسلوب الشرقي»[١٢]. في لبنان كان ثمة مسعى لدى فنانين مثل أوديل مظلوم وهيلين الخال وجان خليفة إلى الانتساب الى الفنّ العالمي، غير راغبين بالانقطاع عن التيارات التي تغذيه. صحيح أن تجريدية من النمط الغربي كانت تنتعش في الوقت نفسه في بلدان عربية أخرى مثل العراق وسورية ومصر، غير أنّ الصعوبات التي كان يواجهها فنّانو هذه البلدان في إيجاد موضع قدم في السوق الدولية، كما غياب تقليد الهجرة الفنية الواسعة، قد جعل من التجريدية ظاهرة هامشية وقادها سريعاً الى نهج رسم وطني. اما في لبنان فقد كان يقلّ، على الدوام، حضور هاجس هذا الرسم «الوطني» المتمايز عن الرسم الغربي بالمقارنة مع المناطق الأخرى، دون أن يكون غائباً على الرغم من ذلك. ولن يتردّد، بدءاً من السبعينات خاصة، عددٌ وافر من الفنانين المنصرفين الى رسمٍ «شمولي» في تقييم فنّهم كفنّ «شرقي» دون الذهاب الى تغيير أساليبهم: هكذا سرعان ما بدأنا نسمع عن تجريدية شرقية، عن ألوان شرقية، أو ضوء

شرقي أو روح شرقية. هكذا اعتبرت سلوى روضة شقير أنّ تجريديتها نابعة من روح الخط العربي، وهكذا كان دائماً يستسيغ جان خليفة وصف ألوانه بالألوان الشرقية، وكان شفيق عبود لا يعارض من يصف الضوء في لوحاته بالضوء الشرقي... ولقد أعلن بصوت عال كل من ستيليو سكامنكا وعادل الصغير ومنير نجم أنّهم يسعون الى لوحة شرقية، فيما هم يشكلون لوحتهم التجريدية [١٨]. كان السياق الثقافي يتغيّر وهو يقود إلى تجذير المشاعر القومية بعد سنة ١٩٦٧ وإلى رفض المعايير الغربية على الأصعدة كلّها بما فيها الصعيد الثقافي. كان الأمر يأخذ أحياناً في بلدان مثل العراق وسوريا شكل واقعية اشتراكية عربية، «ثورية». إلاّ أنّ البعض كان يحاول المضي قدماً في التوصُّل الى حلّ تشكيلي خاصّ. من هنا كانت تولد حركة الحروفيين الساعية إلى إعادة الإقتران بالفنّ الإسلامي، مستخدمةً الكتابة العربية والعائدة عبر الكتابة الى اللا ـ تشخيصية التي كانت تميّز ذلك الفن. ثمة نقطة مشتركة، على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون، بين جميع هذه الاتجاهات، وذلك عبر رغبتها بتوكيد «عروبية» ما (Arabité) للفنّ المعاصر: وهو مفهوم لم يكن إلاّ قليل الحضور في العقود السابقة.

كانت هذه الأفكار تعبّر عن نفسها في لبنان بطريقة أقلّ جلاء، حتّى ولو أنّ التأثر بحركة تعريب الفن قد خلق لدى عدد وافر من الفنانين شعوراً بالحاجة الى إيجاد سبيل «بعيد إدراج» فنّهم في التقاليد الثقافية المحلية، والى منحه «الشرعية»، وبأنّهم يمارسون شيئاً آخر غير الفنّ المستورد، بل أمراً آخر غير التقاليد (Imitation). هكذا سينتشر استخدام مصطلح «شرقي» في تعريف أعمال مجموعة كبيرة من الرسامين الذين لا يتجاوز «التمشرق» لديهم مفهوماً غامضاً «للحار» أو «لإشراق» (Éclat) الألوان. يجري تفضيل صفة «الشرقي» في هذا الخطاب على «العربي»، لأنّها من العمومية والغموض بمكان، ويُستطاع، بسهولة مفرطة، تطبيقها على أعمال رسّامين لا يتوجّه بحثهم لا إلى التراث ولا الى التقاليد المحلية. والدليل على ذلك أنّ هذا المصطلح كان قد استخدم كثيراً لتحديد أعمال عبود التي لا تجد مرجعيّتها، في الحقيقة، لا في الفن الشرقي ولا في التقاليد البصرية، المسيحية أو المسلمة، في بلده.

إنّ تحديد عمل عبّود بمصطلح «الشرقي» يتأسّس، إذن، على قراءة من نوع خاصّ أكثر مما يتأسّس على حقيقة العمل. إنّ عبّود هو رسّام شمولي بأفضل معنى للكلمة.

سيلفيا نَف
(جنيف)

ترجمة: ش. ل

الهوامش

(١) سيلفيا نُف: مستعربة وباحثة سويسرية تكتب بالفرنسية والإيطالية، تهتمّ بقضايا العالم العربي والإسلامي، خاصّة بمسألة تجليّات مفهوم الحداثة على المستوى الأدبي والتشكيلي. أصدرت كتاباً عن جماليات الخط العربي واستخداماته التاريخية والمعاصرة، وتستعدّ لإصدار كتابها «في البحث عن حداثة عربية: تطوّر الفن التشكيلي في مصر ولبنان والعراق»، بالفرنسية.

(٢) مصطفى فروخ، «طريقي الى الفن»، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٢٩.

(٣) انظر: George Mathieu, Au-delà du tachisme, Paris, 1963, p.15

(٤) المصدر السابق ص ١٨.

(٥) أنـظر: A. Frédo Sides, 1er Salon des Réalités Nouvelles [Manifeste], in: Réalités Nouvelles, 1946 - 1956, Catalogue d'exposition; Calais, Musée des Beaux- Arts, 9 février -8 avril 1980, p.9. كان (فريدو سيد) هو مؤسس الصالون.

(٦) انظر: Mathieu السابق الذكر، ص ٤٧.

(٧) انظر: Catalogue Réalités Nouvelles، ص ١٠.

(٨) انـظر: Gilles plazy, «Shafic Abboud», Ciamaise No.165, juillet - août- septembre 1983, p.5.

(٩) نزيه خاطر: الفن العربي المعاصر ـ مجموعة متحف معهد العالم العربي (كاتالوغ) باريس، دون تاريخ ص ١٧٩.

(١٠) إبراهيم العريس: «كأنك أمام سرّ يتكشف بعد لحظة»، اليوم السابع، الإثنين ١٧ آذار (مارس) ١٩٨٦، ص ٤٠.

(١١) انظر: Roger Van Gindertael «Abboud», Quadrum, nd.7 1959, PP. 138-139

(١٢) مصدر سابق، ص ١٦.

(١٣) بلازي، مصدر سابق ص ١١.

(١٤) انظر: George Cyr, «L'art contemporain au Liban» in: George Waldemar / Raymond Cogniat / Max Fourni, Encyclopédie de l'Art International Contemporain, Paris, 1958, pp. 202.

(١٥) هيلين الخال: «الفن في لبنان» (مقاطع منشورة في: الملتقى العربي: عن الأنماط المعاصرة للفنون التشكيلية العربية)، الحمامات ـ تونس ١٩٧٢، ص ١٥٣.

(١٦) مجلة «مواقف» العدد ٦١ ـ ٦٢ ص ١٥٣.

(١٧) هيلين الخال: «الفن في لبنان» (مقاطع منشورة في: الملتقى العربي: عن الأنماط المعاصرة للفنون التشكيلية العربية)، الحمامات، تونس ١٩٧٢، ص ٤٨.

(١٨) سمير الصايغ: «باب الشرق... غربي؟!» الكفاح العربي، ٢١ ـ ١ ـ ١٩٨٥، ص ٦٣.

شاكر لعيبي

إشراقات شفيق عبود
أو
التجريدية الغنائية

يتحيّ الفنان اللبناني شفيق عبود (مواليد ١٩٢٦) بشكل أساسي اليوم على اللون. إنّه يدرس القيم والتُّلْوِينات (Tonalitte) التي عبرها لوحدها تتشكّل قماشة اللوحة، في بحث دائب عن تحوّلات الضوء المعبّر بدوره عن ضوء داخلي، من إشراقات لا تكفّ عن أن تتوالى مسكوبة، بحنان، على هيئة ضربات غير عنيفة، وليست جامحة، إنما تتمسّك بهدوء بعيد.

إنّ مغامرة عبود تقع في التشكُّل الوحيد، الممكن، الملموس لما هو غير ممكن وغير ملموس، أي في التشكّل في الرسم للتعبير عن هاجس متعالٍ عن طبيعة الرسم الفيزيقية، من دون تأويلات من طبيعة إنشائية أو أدبية، وهو يحيل فوراً الى نبع تجريدي صوفي، يمكن أن يطلق عليه جورج ماتيو (Georges Mathieu) «تجريدية نبوية»[1]، هيمانة لكنّها تعرف حدود وطبيعة عملها. كما تقدر، رغم كمية «المطلق» الذي تتضمّنه، أن تروّض صنعتها لصالحه وتقنياتها وموادها الصلبة، أي عارفة بالوظيفة الشاقة التي يقوم بها فعل الرسم المادّي وهو يحاول التعبير عن قدر عال من الفيض الروحاني. ألوانه، لذلك، لا تريد إبهاراً كاسحاً للعين وتبدو مرّات باهتة بهوتاً مشغولاً عليه ومبحوثاً عنه هو دون سواه، كما أنّ تجريديته لا تقارب، بل تهجر، هذا الضرب من التجريد الهندسي الذي طغى لبرهة، وتبدو على النقيض منه بسبب طبيعتها وإحالاتها. بحثه محاولة للإمساك «بشيء» آخر عسير، هو توق للصعب الذي لا يريد أن يكون حالماً هائماً، ولا صلباً أرضياً، ويقع بالأحرى في هذه المنطقة المحرّجة بين هذين الاثنين.

بحث عبود لا يستقيم كذلك على خطّ مستقيم مع بحوث الفن اللبناني التجريدي، مهما استخرج البعض «التخريجات» لموضعته فيه. إنّ هواه نافر عنه ولغته موجودة، مهما حاول القليل من النقد التشكيلي التفتيش عن مقاربات بينها وبين مداليل (شرقية)، في قاموس وتأويل ومراجع أخرى تستهدي لغته بفضاء ثقافي ومصائر مختلفة لا تمتّ، إلّا يسيراً، بمصائر ومراجع جمهرة الفنّ العربي واللبناني. ستفيء معرفتها لوحته وسواها قد يحرف العين عنها.

نسمّي نزوع شفيق عبود (بالنزوع اللوني) وليس (التلويني) انطلاقاً من فارق جوهري يكمن في أنّ (التلويني) يبدو مصطلحاً سالباً الى أبعد الحدود، ويعتم على كلّية البحث ويحصره في المهارة لوحدها التي تستنطق اللون والقدرة على بسطه في مكانه الصحيح فحسب. مصطلح قد يصدق على فنانين قادمين من أماكن تشكيلية ومذاهب واتجاهات شتّى، متناقضة تماماً، وحتى على المهارات الأولية أو الطفولية. بينما تلوين عبّود فهو ينبثق من أصل مختلف. إنه يجوهر اللون ليصير مجاله الوحيد تقريباً وهمّه. حتى أنّ اللوحات التشخيصية الأولى التي رأينا نماذج منها كانت تفجر هذا اللون وتنغمر فيه، في المقام الأصلي، رغم أنها كانت في الوقت نفسه تبتني بتشخيصية يصعب تصنيفها، تتأرجح بين ألوان (بونار) الى نزوع تعبيري حي. يتأصّل اللون هناك ويصير حقاً اللعبة التشكيلية رغم أن الصورة (Figure) ما زالت هي مجال البرهان. أعمال تظلّ على تماسّ مع ما كان يؤرق الحركة التشكيلية اللبنانية يومذاك على ما يبدو، المتنبهة قبل غيرها الى القيم «البلاستيكية» المحضة الى جانب القيم التعبيرية والتكوينية، المتنبهة الى أنّ لوحة من اللوحات تتألف، بشكل أساسي، من خطوط وألوان، في وقت كان جمع غفير من الفنانين ينهمكون إمّا بنقل (الطبيعة) ولو بتحويرات مهمة أو بـ (التعبير) عنها أو عن مواقف وانفعالات من زاوية لا تنتمي الى المجال الجمالي بالضرورة.

دأب عبود ذاك كان يطلع، مرّات، من شغل فنّاني الربع الأول من القرن الموسوم بكثير من الحريّة في أوقات بحثهم المتأخر، عندما تهمّشت (المواضيع) وتصاعد الاهتمام بالألوان وكيفيّاتها وبالأشكال، وعندما احتاز البصري الأهمية اليتيمة تقريباً. بصري أي شمسي يختبر شروق اللون وتجلياته حسب البرهة الضوئية المتاحة دأب يعود الى التشخيصي بوصفه المجال الحيوي لاشتغال ذاكرة مهمومة بنسيج لوني كلّي للعالم، متشابك وعضوي، فيه يكون ماتيس أصل الاشتقاق (عما سبق)، يرغب باحتواء الأشكال المشخّصة لصالح ما هو أبعد منها. التقليل منها، الى الحد الأقصى أو التخلص منها نهائياً، بحيث أن هذه

الرغبة، هذا الانكفاء على السطح البصري الملوّن، المتفجر أو المتقلّص الى لطخات أو الى سطوح هندسية هو ما سيقود لاحقاً الى جميع ضروب التجريدات أو شبه التجريدات كالتكعيبية، الى تجريدية كاندينسكي (الغنائية على طريقتها والصوفية قدر معرفة كاندينسكي العميقة بالفلسفات الشرقية)، أو الى هندسية مازالت تشتغل ضمن هاجس لون انطباعي، مشرق دوماً، كما لدى دولوني (Delaunay) مثلاً، أو الى انشغالات تالية طالعة في إيطاليا ومستقبليها، ثم ما تلى ذلك من تأصيل كما من تنظير وتطبيق في آن على (التجريدية) التي تتحوّل الى حضور طاغ في حركة القرن التشكيلية.

تختلف مصادر عبود، إذن، عن مصادر مجايليه العرب، خاصة عندما انغمر في فضاء البحث التشكيلي الغربي، قاطعاً صلاته بالسياقات الجمالية اللبنانية والعربية عملياً رغم أنه ظل يعرض في لبنان دون انقطاع ويسهم في المعارض المكرّسة (للفن اللبناني المعاصر) في العواصم الأوروبية فيا بعد. صلاته ظلت، بالأحرى مع هذه السياقات، شكلية بسبب حميمية رحية، فلنسّمها حنيناً يبقى طاغياً لدى الكائن للمكان الأول. هذا المكان الأول يتراجع ثقافياً، وتشكيلياً في المقام الأكبر، حسب ما يقول لنا المنجز الملموس العبّود: لوحته التي أنجزها طوال هذه السنوات في منفاه الطوعي في فرنسا. يتشكّل عمله، بعيداً ولا يحتفظ من السمات الواسمة للفن العربي واللبناني إلاّ بما لا يمكن البرهنة عليه. هذا الأخير ما زال مشغولاً بإيجاد طلة ما، مهما كانت واهية وافتراضية، مهما كانت متخيّلة ومتمنّاة بأصول شرقية، عربية، إسلامية، بتاريخ الأرض المُنجز فوقها مانحاً هذه البركة لأعمال فنانين لم يحسوا هذا الهاجس، أو أننا نظن بأنهم لم يحسوه، ونظن أنّ عبّود من بينهم وهو لا يبدو للحظة منشغلاً بمرجعية شرقية (أستخدم هذه المفردة بحذر وهي تحيل بنفسها الى طريقة اشتغالها وهواجس مستخدميها) ظلّت تؤرق، على أية حال، من هم من جيل شفيق عبود نفسه وخاصة الأصغر سناً: أمين الباشا، جان خليفة، ناديا صيقلي، . . . . إلخ، بحيث يستطاع الافتراض، بسهولة أن أولئك الفنانين الباقين في ثبات ثقافي وجغرافي، مقارنة بهجرته الفرنسية، قد انهمكوا بهمّ يزاوج بين آخرة الإنجازات التشكيلية السائدة في القطب الأوروبي وما كان يشغل الهامش في مواقفه المتعددة. أما هو فقد اتخذ سبيله الشخصي، مبتعداً خطوة إثر خطوة عن ذاك الأرق التشكيلي العربي الذي هو، بدوره، جدير باحترام آخر.

أرقه لا يتسمّى إلاّ باسم برهة تجريدية تطلع من الأماكن التي ولدت فيها. في هذا الأمر مفتاح قراءة أبجدية شفيق عبّود التشكيلية ومتعة اللقاء بها.

بحثه هو قطيعة، لبنانية على الأقل.

فمنذ خروجه للاستقرار في فرنسا اتيه شفيق عبّود الى محاولات الفنانين الفرنسيين وغير الفرنسيين الذين أطلق على اتجاهاتهم اسم (المدرسة الفرنسية): اسمٌ مُنح، حوالى سنة ١٩٢٥، إلى مجموعة من الرسامين والنحاتين القادمين من كلّ صوب، ومن فرنسا نفسها، الى باريس طامعين بالمضي قدماً في مشروع أكثر طليعية وأبعد جرأة لن يتوقف فحسب عند رؤية انطباعية أو تكعيبية جُرِّبت حتى ذلك الوقت بدرجات متفاوتة، بل تستلهم وتتضمّن وتتجاوز ذلك كلّه، الى ما سيشكّل إرثاً للتعبيرية وللوحشية وما يجاورهما. وكان من أبرز فنانيها باسان (Pascin) وسوتين (Soutine) وموديلياني وشاغال وفيرتس (Vertès) وفوجيتا (Foujita) وبرانكوزي (Brancusi) وغيرهم من الذين، رغم تنوّع محاولاتهم، ينضوون عموماً تحت لواء تعبيري (Expressionniste)، ويسعون، في العمارة والرسم، كما في الموسيقى خاصة لدى بيك (Beck) وهارساني (Harsanyi) ومارتينو (Martinué) وميخلوفيتشي (Mihalovici) وتانسمان (Tansman) وتشيربنين (Tcherepnine)، إلى نوع من حجم حر (Volume libre) وإلى أسلوب عضوي (organique Style)[1]، ثم، ثانياً، فإنّ اكتشاف اللون المسطّح (La couleur à plat) الذي كان دون أدنى شك، على ما يقول بيير فرانكاستيل (Pierre Francastel) في كتابه «فن وتقنية» «لُقية النصف الأول من هذا القرن الكبرى، ويشكّل، على الأقل وبنفس مستوى القطيعة مع أشكال الرسم التقليدية، الاختراع الكبير لفناني مدرسة باريس»[2]، «بحيث انه ساهم بفاعلية في رفد تطوّر الرسم التجريدي»[3]. هذه المدرسة تطلع كذلك من (تأمّل) عميق «للفن ولعلاقته بالعصر ملقية أصول تقنية جديدة كلياً تُورِثُ الشروط المادّية والشخصية للفنون جميعاً»[4]. هكذا يذهب عبّود في هذا الطموح وتتراءى لوحاته في تلك المرحلة كاستيهام لتقاليد ونزعات مدرسة باريس، مانحاً الموادّ في رسمه وطبيعة اللون و(سماكته) قيمة لعلّها أكبر من القيمة التعبيرية التي ظلّت حاضرة مع ذلك. كانت مدينة باريس محطة أساسية لذلك البحث المتنوع الذاهب في جميع الاتجاهات والمُثرى من قبل فنانين من مختلف البلدان الأوروبية والأميركية، إلاّ أنه إذا كان الفنانون الفرنسيون، على ما تقول الباحثة أتيينيت غاسر (Etiennette Gasser): «يمتلكون قرابة ما مع تعبيريي البلدان الأخرى، بلجيكا على وجه الخصوص، وإذا كانت الوقائع العالمية قد دفعتهم لإشهار تعبيريتهم، فيمكننا أن نؤكّد الاختلاف الكبير القائم بين الفرنسيين أصلاً أو بالتبني و الفنانين الأجانب: يمنح الأوّلون الكثير من الأهمية للمشكلة البلاستيكية.

«بالنسبة إلى الألمان يكفي أن تكون اللوحة دفقاً (Effusion). أما بالنسبة إلى الفرنسيين وفناني مدرسة باريس، فإنهم يعتقدون، على العكس، بأنّ الرسالة الإنسانية التي ينقلونها: الهول، الذعر، القلق، الشفقة، العقاب، أو الحبّ، حسب الحالة أو الشخص، لن تكون ذات أهميّة إذا لم تُجسَّد بعمل فني مُبلَّغ بلاستيكياً...»[1]. في أعمال شفيق عبود يمكن ملاحظة هذا الانصراف الى المشكل «البلاستيكي»، المتجلّي الى درجة الانبهار بوصفات عتيقة في تحضير ألوانه؛ من البيض على حدّ شهادة جيل بلازي (Gilles Plazy) الى الاهتمام بحِرَفيّة (Artisanat) صارمة في بناء اللوحة[2].

لكن هذه المدرسة ـ المرجع لم تكن تمثّل، بالضرورة، تياراً أسلوبياً، إنما هي تعبير عن الضيق الحاصل بسبب التيارات الشائخة التي لم تكن تتماشى مع مكننة بدايات القرن والمشكلات المطروحة بسببها كما بسبب التراكم الحاصل في الوعي الجمالي الأوروبي الطارح أسئلة من نوع جديد. ذلك أننا سنرى أنها، مثل المدارس جميعاً، أي مثل الفنانين المساهمين بإنشاء مدارس واتجاهات فنية جديدة، تكشف عن فروق فنية متباعدة إلى درجة أن فنانيها سيتطورون لاحقاً كل في أفقه ولغته الشخصية التي يبدو أنها كانت حاضرة منذ أول اللحظات، لكي نلتقط الفرق والمسافة بين واقعية شاغال الحلمية وكائناته الطائرة، وصرامة برنكوزي ورفضه لكل طُرفة (Anecdote) في الفنّ على سبيل المثال. مدرسة باريس، إذن، هي كذلك تلك التنوعات الممكنة الحاملة على تشخيصية حرّة أو شبه حرّة (ولون مختلف وبحث فرداني) مارست على شفيق عبود تأثيرات طاغية بحكم قرابة الإحتكاك والدراسة.

ولكن عبّود لن يتوقّف عندها لوحدها. لقد كانت تعاليمها، إذا استطعنا التحدث عن تأملاتها بشأن الفن بوصفها تعاليم، تفضي إلى التجريد. وهو ما سيقود عبود، بالضبط، الى تجريد كامل في سنوات الخمسينات لكي يكون من أوائل الفنانين العرب واللبنانيين الذين انصرفوا كليّة، وعبر تطوُّر داخلي بَيِّنٍ وقناعة، الى اللوحة التجريدية.

يصف الفنان اللبناني حليم جرداق عبود بوصفه: «أول تجريدي، على الأقل في لبنان، إن لم يكن على الصعيد العربي»[3]، وهو يقصّ قصّة الانذهال والاغتراب الذي أصاب الوسط الفني في لبنان الخمسينات بسبب تلك اللوحة التجريدية الأولى:

«.. أول عمل تجريدي رأيته كان لشفيق عبود أثناء تحضير معرض في الأونيسكو (بيروت) من قبل جمعية الفنانين. هذه اللوحة أثارت نقاشاً طويلا (ما هذه اللوحة؟) وكان جوّ الأكاديمية لا يحبّذ ذلك، وقيصر الجميل كان ضدها وكان يسخر من بيكاسو

ونساء لوحته قائلاً: إذا رأى الشرطي امرأة من لوحات بيكاسو في الطبيعة لسجنها خوفاً على المجتمع. نقولا نمّار لم يرفضها لكنه كان يجد وجوداً موضوعياً تشخيصياً في التجريد. ميشال بصبوص قال: نحن لا نعرف هذه الأشياء، يجب استشارة أحد يعرف هذه اللوحة وهذا النوع من الفن. منير عيدو قال: يجب إرسال تهنئة لشفيق. لقد تحيرنا جداً. لقد رأيتها وأتذكر طغيان الأحمر عليها ولفتت نظري دون القدرة على استيعابها ولم أرفضها ربما لأنني أحسست بروح قوية فيها»[٩].

ها نحن اولى، مرة أخرى، إزاء انقطاع شفيق عبّود التام عن السياق التشكيلي اللبناني بجلاء عبر هذه الشهادة الثمينة، ونحن أمام الفاعلية المبكرة التي سنصفها بالطليعية المشتغلة في مكان آخر ولا يمكن مقاربتها الا بتعسّف ما بعده من تعسّف بالتجارب التي كانت رائجة في لحظة ما في لبنان بحيث أنّ ملاحظة فيصل سلطان القائلة بأن: «التجارب التجريدية أثارت مسائل ارتباط اللون بشاعرية الطبيعة اللبنانية وكان أبرزها تجربة شفيق عبود»[١٠] تستحق تأملاً نقدياً، لأنها تستسهل الإنجاز الداخلي التجريدي لعمل عبود الذي لا علاقة مباشرة له بالطبيعة إلّا من باب نظري محض، بمعنى علاقة الفنّ العامة (بمحاكاة) الطبيعة، يونانية كانت أم إيطالية أم لبنانية.

يتوصّل عبود الى (تلخيص) اللوحة بوصفها عنصراً لونياً، متخلّصاً من التأثير التشخيصي المباشر، الى نوع من صفاء، من تصوف ينحني على اللطخة اللونية المتماهية مع توق داخلي نكاد نقول صوفياً، وقد أسماه (ماتيو) بشأن تجارب مماثلة بـ(التجريدية الغنائية)، ولها ينتمي عبود.

تكاد الأمثولات والنظرات التي أطلقها جورج ماتيو وهو يتحدث عن هذا التيار تنطبق، بدقة ، على تجريدية شفيق عبود. علينا التحذير: اننا نستشهد بأفكار ماتيو ونحن لا نقيم أية علاقة بين أعماله وأعمال عبود، ولكننا نجد طروحاته النظرية و(التاريخية) مفيدة بصدد ذاك النزوع التجريدي الجديد. تجريدية لا همّ لها، حسب ماتيو، بالجمال بالمعنى الأفلاطوني (Sans souci de beuté au sens platonicien) في جميع الأحوال[١١]. والتي «تقترح عملاً كلياً وجديداً بشأن العالم، حيث تنبثق ظواهراتية جديدة لفعل الرسم: إنها تقع في غياب الوجود القَبْلي للشكل، بالغياب المتبصر للحركة (Geste)، وتقع في حالة الشطح وفي الأفضلية الممنوحة للسرعة في التنفيذ»[١٢].

كنايات ماتيو ستصلح كأوصاف لعمل عبود طالما أنّ الاثنين يخرجان من الرؤية ذاتها لفعل الرسم، بل من الوعي، حسب ماتيو مرة أخرى، «بوجود شكل تعبيري جديد

يسمى بالتجريدية الغنائية ظهر في ١٦ ديسمبر ١٩٤٧ بمناسبة المعرض المعنون «المتخيَّل L'Imaginaire» المقدَّم له من قبل جان ـ جوزيه مارشان (Jean - José Marchand) في غاليري لوكسمبورغ في باريس» . دون أن يقطع، البتة، بعدم وجود شيء يقترب أو يلامس، قبل هذا التاريخ، التجريدية أو الغنائية المشدَّد عليها. ويرى «أنّ الفارق الكبير الفاصل بين بعض أعمال ما يسميه «الفترة الدرماتيكية الكاندينسكية» وبعض اللوحات التي تنهض من تجرُّد (Abstractionnement)[13] ما بعد التكعيبية ومن الجمالية السوريالية أو من المغامرة اللاشكلية، وما ينتمي، جهاراً، الى المسار (التجريدي الغنائي)، يكمن في انه لكي يوجد عمل من الأعمال، ويتموضع تاريخياً، فليس بكاف أن يكون هذا العمل قد عُمل. ينبغي لكي يتسجل في الزمن ان يكون مُنجزاً وهو يعي دلالته، وما يحمل، وما يهدم. خلاف ذلك فإنه يتكرس للكشف عن «الفنتازيا» ولأن يكون حركة مزاجية، أن يكون إحساساً عابراً، دون واقع فعلي ومن دون إيمان ولا هدف ولا مصير»[14].

ويرى أيضاً، لكي يبرهن على هذه (التجريدية الغنائية)، أن «المسيرة الكبيرة التي قام بها الرسم منذ القرن الثامن عشر وحتى اليوم تكشف عن ثلاث مراحل. الأولى تبدأ من جيوتو (Giotto) وتنتهي بمانيه (Manet) وتمرّ على التعاقب من مواضيع ميثولوجية ودينية الى واقعية صارخة وطبيعية، متقدمة من المثالي الى الواقعي. ثم هناك المرحلة المتقدمة، من الواقعي نحو التجريدي، مارة بتحرر الواقعية الفوتوغرافية بحضور الانطباعية، وتحرر اللون والشكل بحضور الوحشية والتكعيبية، وصولاً الى تحرّر الواقع الخارجي بحضور التجريدية الهندسية. والمرحلة الثالثة التي أسميها من التجريد الى الممكن والتي تبدأ مع التجريدية الغنائية»[15]. خطة محكمة قد لا نوافق عليها تماماً، تستنتج أن (التجريدية الغنائية) هي (الممكن الوحيد) للرسم بعد أن اجتاز، بنجاح، مغامراته في التاريخ. يمكننا الآن مراجعة شفيق عبود بدقة وفقها، لكي نرى ان هجران المعطى الشكلي المسبق يظل طاغياً، وأننا نظل نحدس تنفيذاً من طبيعة سيكون صعباً للغاية وصفها أدبياً، أو القول كما ماتيو بأنها ذات سرعة، أو القول بعفويتها فحسب، وسيكون مستحسناً العودة الى مقالة جيل بلازي في وصفها: «النظر يدرك كلية العمل، يشعر بوحدته، يسم الرسم ككينونة مستقلة وأصلية تتاهى في اكتماله»[16]. ثمة لذلك (عَدَمٌ) يجب استقصاؤه وسبر وأغواره، وهنا تكمن المغامرة، ويكمن، بالنسبة إلى ماتيو، اللقاء بالفلسفات الشرقية، يقول: «إنني أستخدم غالباً كلمة الصوفي القديس يوحنّا الصليب (Jean de la Croix) الذي يؤكد أن الإنسان لا يصل الى المعرفة الحقيقة (بالإله) إلاّ عبر انسلاخ كلي عن

الأنا»[illegible]. الانبهار بهذا العدم ينفي كل رسم تشخيصي، لأن هذا الأخير، حسب جواب لماتيو على سؤال للشاعر آلان بوسكيه، إنما هو «غير مفيد»[illegible] خاصة أنّ «الرسم هو لغة شمولية»[illegible] بالنسبة اليه.

أمّا رسم شفيق عبّود فهو غامض غموضاً فارماكونياً (Pharmakon)[illegible] كما كان يقول الاغريق: سحر وسمّ وعلاج. انه يطلع من روح مأخوذة بالضياء. اللطخات المبعثرة تشف عن نسق داخلي يمتلك نظامه الخاص به. انها تطلع مقنعة رغم كل شيء. تأتي صعوبة هذا التجريد، كما صعوبة الحديث عنه، من كونه يوحي بسهولة ما للعين غير المدربة تدريباً كافياً. لا يستطيع المشاهد الا الانبهار في مشهد كلي، ملموم، حرٌ قدر ما هو صارم في آن واحد. حريته قادمة من تحديقها الطويل بموضوعها الفريد: فعل الرسم يتفتّق عن نفسه، وصرامته تأتي من وعي يصل الآن الى التجريد الصافي. إنّ رسم عبود يقع في التناقض بين تقدّمه لإمساك الخفي المتسرب، تلك «الفورانات» الروحية وبين ترتيب هذه «الفورانات» على القماشة كوعي بجوهر الرسم وعناصره. انه مقنع، لأنه وهو يعي نفسه، فهو ينطرح بعفوية وتلقائية لا تناقض، البتة، ذاك الوعي الشفيف الغائر، الذي لا يعلنه رسم عبود صراحة. يتكون شكل اللوحة البرّاني أخيراً بالألوان من أجل ترتيب العالم الجوّاني ويصير خياراً للغامض والمستعصي له.

إن تجربة التجريد عموماً، وتجريد عبود، هي تجربة الإمساك بالعصي، الروحي، بوسائل الفن البصري الخاصة، القائمة، أول الأمر، على أساس تجاوز مجمل العناصر التشخيصية. تستنفد هذه الأخيرة، تاريخياً، مهمّاتها، بينما تبقى أفضل إنجازاتها ضاربة في الحرية الكاملة في تناول الأشكال والصور، في تعاطي الواقعي، المشخصن، فأسواها لم تكن سوى صورة «أخرى» للواقع. إنها شبيه للواقعة ولم تكنها هي نفسها أبداً حتى بالنسبة إلى الرسامين التشخيصيين الأكثر وعياً. فهؤلاء يستلهمون الواقع المرئي لتعميره حسب رؤاهم وليس حسب موضوعية مفترضة (نتحدث إذن عن ذاتية عمل عبود التجريدي مقابل هذه الموضوعية) لا يستطيع حتى الفوتغراف نفسه بواقعيته المفرطة أن يضعها أمام العين، فلا العين البشرية ولا التصوير الفوتوغرافي يمثّلان (Représenter) الموضوعي طالما سيتدخلان في تعيين وجهتها حسب درجة معيّنة من الوعي بالنسبة إلى البصيرة، وحسب زاوية اللقطة بالنسبة إلى العدسة. استحالة شبه مطلقة لا تنفي، رغم ذلك، فضائل التوثيق قدر ما تهدمه بذات المستوى وبذات اللحظة. هذا الهدم يمارس عبر التجريد الذي يزعم، عن حقّ مرات، قدرته على استبطان اللامرئي، الجوهري

إذن. ينطلق عبود، والتجريديون والتجريدية الغنائية من هاهنا بالضبط، ومن أهمية انبلاجات، إشراقات، تهدّم مستمر، لا محاكاتية، من ذهاب الى جوهر مزعوم، من مؤثر أساسي لعين الرسام اسمه الضوء، من الانهياد في اللون ذاته وليس سواه لمسك المستعصي، كما من إطلاق تلك الشحنة القابعة في الظلمة التي تودّ منذ رسوم الكهوف مروراً بالتجويد الواقعي وانتهاء بتهديم الخارجي أن تمسك بشيء آخر ليس موضوع رسّام الكهوف ولا الواقعية المفرطة في رسم (الأشياء) ولا الخارج برمته، إنما جموح يشبه ذلك الحبّ الذي يصفه ابن حزم الأندلسي، حبّ الرجل المصاب ببصيرته: «أن تحبّ من لم تره قطّ ولا خُلق ولا هو في الدنيا، ولو عشقتَ صورة من صور الحمام لكنتَ عندي أعذره»[٦]. عمل شفيق عبود هو عمل من يحبّ من لم يره قط ولا خلق ولا هو من الدنيا. التجريدية كلّها تنحو هذا المنحى نحو اللامرئي، اللامفهوم، المهجوس، بصرياً، عبر التجريدات فحسب. هنا تكمن كذلك فاجعة الأرداً من الرسم التجريدي فهو ليس بقادر لا على إظهار اللامرئي عبر المرئي كما يحاول أن يفعل الرسّامون التشخيصيون الأكثر قوة، ولا أن تكون تجريداتهم رسماً ملموساً. وهذا ليس مقام عبود.

إنّ تجريدية شفيق عبود تستطيع توصيل دفق سري بوسائطها الساحرة. إنها تنفتح على عالم مسكون بـ(أنا) مشبعة بالألوان، تقترحها غنجها في الوقت ذاته الوحدة المتماسكة على القماشة. العالم الداخل يتفجّر ويتشظى، لكنه يتمسّك بالمفردات المعقولة للتعبير عن نفسه.

شاكر لعيبي

جنيف ٢٠ ـ ٤ ـ ١٩٩٢

الهوامش

(١) Georges Mathieu: L'abstraction prophétique, Gallimard, Paris 1984. ترد التسمية في مواضع مختلفة.

(٢) Pierre Francastel Art et technique, Denoël / Gonthier, Paris 1979 ص ١٨١.

(٣) نفسه ص ٢٠٩.

(٤) نفسه ص ٢١٠.

(٥) نفسه ص ٢٧٣ ـ ٢٧٤.

(٦) Etiennette Gasser: L'Expressionnisme et les événements du siècle, tome II, Ed. pierre Cailla, Genève 1967 ص ٢٩٦.

(٧) Gilles plazy: Shafic Abboud, Cimaise,N. 165 juillet —Août - Septembre 1983 ص ١٦

(٨) مجلة «الناقد» ـ العدد ٤٤ (عدد خاص عن لبنان) شباط ـ فبراير ١٩٩٢، ص ٧٥.

(٩) نفسه ص ٧٥.

(١٠) نفسه ص ٧٩.

(١١) انظر: Georges Mathieu: L'abstraction prophétique المشار إليه ص ٧٠.

(١٢) نفسه ص ٧١ لكن ماتيو يضيف نقطة أخرى في مكان آخر: «ضرورة حالة تركيز من الدرجة الثانية» ص ١٢٥ من Jean-Clarence Lambert: La peinture abstraite, Ed. Rencontre, Lausanne 1967 نقلا عن كتاب ماتيو (ما بعد التلطيخية).

(١٣) Abstractionnement الكلمة اختراع على ما يبدو من ماتيو، ترجمناها (تجرُّد) بالمقابلة مع (تجريد).

(١٤) ماتيو، السابق ص ١٦٥.

(١٥) السابق ص ١٦٦.

(١٦) جيل بلازي السابق ص ٥ و ١٠.

(١٧) ماتيو، السابق ص ٧١.

(١٨) نفسه ص ٣٣.

(١٩) نفسه ص ٣٥.

(٢٠) Pharmakon كلمة يونانية تعني علاج، دواء. منها تأتي صيدلية pharmacie في غالبية اللغات الأوروبية والكلمة كانت تشير إلى سحرية ما، إلى خليط من الأعجوبة الكيمياوية والسّحر.

(٢١) ابن حزم الأندلسي: «طوق الحمامة»، مصر، بدون تاريخ، ص ٣٠.

غالب هلسا

«الصبّار» رواية الواقع الفلسطيني

تحتل رواية «الصبّار» (لسحر خليفة) مكانة خاصة في الرواية الفلسطينية، كما تتمايز داخل الرواية العربية. يعود ذلك إلى أسلوب معالجتها للوضع الفلسطيني، كما يعود، أيضاً، إلى بنائها التقني، والرؤية التي تطرحها.

وليس غرضي، في هذه المقدمة، أن أقوم بدراسة شاملة لهذه الرواية، فليس هذا مجاله. وإنما أردت تقديم بعض الإيضاحات للقارىء الغربي، الذي لم يُتح له الإلمام الكافي بالقضايا العربية، وبأكثر هذه القضايا تعقيداً؛ أعني القضية الفلسطينية.

إن كان القارىء الغربي قد اطّلع على القضية الفلسطينية، فإن ما أتيح له من معرفتها يدخل في إطار مصادرتين:

الأولى: وجهة النظر الصهيونية التي تلغي الحق العربي، وتلخص المسألة بمتطلبات الأمن الإسرائيلي؛ أو تتواضع قليلاً، فتعتبر أن الصراع العربي ـ الإسرائيلي هو صراع بين حقين. وهو مفهوم هزلي، يذكرنا بحكاية جحا. إذ أقام جحا من نفسه قاضياً، فجاءه رجل وزوجته يختصمان إليه. أدلى الرجل بوجهة نظره، وعندما انتهى قال له جحا:

«ـ الحق معك.

ثم عرضت الزوجة وجهة نظرها. وعندما انتهت، قال لها جحا:

ـ وأنتِ معك الحقّ.

فقال أحد الحاضرين:

ـ حيّرتنا يا جحا. كيف يكون الحق مع المتخاصمين في ذات الوقت؟

فقال له جحا:

ـ والحق معك أيضاً.

أما المصادرة الثانية فهي وجهة النظر العربية الرسمية، التي تقفز فوق تعقيدات الوضع الفلسطيني، وتقدم حلولاً ديماغوجية، ذات طابع دعائي خالص، تفتقد الجدية.

كما أهدف من هذه المقدمة إلى وضع رواية «الصبّار» في سياق الرواية الفلسطينية، وإلى حد ما، في سياق الرواية العربية.

ـ ١ ـ

قال فريدرك أنغلز مرة عن بلزاك ـ والنص ليس بين يدي، فلهذا أعتمد على الذاكرة ـ ان قراءة روايات بلزاك تغنيه عن قراءة ما كتبه الاقتصاديون وعلماء الاجتماع عن تلك المرحلة من تاريخ المجتمع الفرنسي.

ما قاله أنغلز عن روايات بلزاك ينطبق، بشكل دقيق، على رواية سحر خليفة «الصبّار». فمن خلالها، نستطيع أن نتعرف على التغيرات التي حدثت في الهياكل الاجتماعية، نتيجة للاحتلال الإسرائيلي لما تبقى من أرض فلسطين بعد حرب عام ١٩٦٧. كما نستطيع أن نلمس أثر التغيرات الديموغرافية التي أحدثها الاحتلال الإسرائيلي.

لقد طالت هذه التغيرات طبقتين أساسيتين في المجتمع العربي الفلسطيني: البورجوازية والطبقة العاملة الفلسطينيتين.

بالنسبة للبورجوازية فإنها تقزّمت إلى حد الانهيار، أمام منافسة الصناعة الإسرائيلية الأكثر تطوراً على المستوى التقني، وعلى مستوى الكوادر الفنية. يضاف إلى هذا السياسة الإسرائيلية التي تدعم، عبر التنظيمات الادارية، والممارسات التعسفية المبررة من خلال الحكم العسكري، الصناعة الإسرائيلية.

وقد حدث الشيء ذاته بالنسبة للبورجوازية الزراعية الفلسطينية حيث انهزمت أمام الزراعة الإسرائيلية المتطورة، وبسبب ارتفاع أجور العمال الزراعيين بعد الاحتلال

الإسرائيلي. إن غالبية العمال الزراعيين قد فضلوا الهجرة إلى الدول العربية البترولية، أو العمل في المصانع الإسرائيلية حيث الأجور مرتفعة نسبياً.

وبسبب هذا انقسمت البورجوازية الفلسطينية إلى مجموعتين: مجموعة ارتبطت بالنظام الأردني، ومن خلاله كانت تحصل على الأموال البترولية العربية، والمجموعة الأخرى آثرت الاندماج في الاقتصاد الإسرائيلي. المجموعة الأولى خضعت لمخططات النظام الأردني السياسية، والثانية قبلت الاحتلال كأمر واقع، وتعاونت معه.

هذا ما حدث للشرائح العليا من هذه الطبقة. أما غالبيتها فقد هبطت إلى صفوف العمال.

من هنا نستطيع فهم دلالة وضع ذلك الرجل الغريب صابر الكرمي: كليتاه تالفتان، وقد اختلط البول بدمه، وأخذ جسده يتفسخ ويتحلل؛ يعلن عن مواقف وطنية متطرفة، ويعيش من عمل ابن أصبح عاملاً في المصانع الإسرائيلية.

«... أي شيء في العالم أحسن من مغص الكلاوي. أية عاهة. أي مرض. أية آفة. أي شيء أحسن من مغص الكلاوي. تسمم الدم. تورّم الأنسجة. تشقّق الجلد وعبودية الآلة. أية حياة! أي موت! موت لا يقوى البنك العربي بكل فروعه على تسديد تكاليفه. فما بالك بمزرعة خلت من العمال والفلاحين! حتى شحاده هجرها. لم يبق في الأرض إلا الشيخ والكلب. وغداً يموت الشيخ، ويبقى الكلب. والوالد يمتزج بوله بدمه. وأنا عبد الأفواه والآلة...» (ص ٦٥).

إن وضع البورجوازية الفلسطينية، وهرب العمال من مصانعها هو الذي جعلها تقاوم اشتغال العمال في المصانع الإسرائيلية:

«والوالد الصنديد يتربع وسط الديوان محاطاً بالوجهاء. يشربون القهوة ويلعنون مستقبل العمال. والعمال يلعنون دين الوجاهات، ويحركون أصابعهم الوسطى حين يذكرون أموال الصمود».

أما الطبقة العاملة الفلسطينية، في داخل فلسطين المحتلة، فلقد تضاعف عددها منذ الاحتلال الإسرائيلي. ففي عام ١٩٨٣ بلغ عدد العمال الذين يشتغلون في المصانع الإسرائيلية ١٤٠,٠٠٠ عامل، كما أن عدد العمال العاملين في قطاع السياحة تضاعف (كان واحداً وخمسين ألفاً عام ١٩٦٨ وأصبح مائة ألف عام ١٩٨٠).

إن مسألة العمل في المصانع الإسرائيلية تثير أكثر من مشكلة بالنسبة للعمال أنفسهم، وللبورجوازية الفلسطينية، ولمنظمة التحرير الفلسطينية. ففي حين تجد البورجوازية الفلسطينية تعويضاً مالياً عربياً، وكذلك تجد م.ت.ف. دعماً هائلاً من الدول البترولية العربية، يجد العمال أنفسهم مطالبين بعدم العمل في المصانع الإسرائيلية، دون توفير أدنى متطلبات الحياة.

من هنا نفهم دلالة صرخات العامل زهدي:

يتحدث عن صاحب المعصرة الذي كان يعمل عنده، والذي كان يستغلّه، ثم غادره وأخذ يعمل في المصانع الإسرائيلية. ثم التقى به:

«الشماتة لما لاقاني في الشارع قبل أسبوعين. سلم علي بإيده لأول مرة في تاريخ العروبة، وابتسم لي وقال: أنت فين يا رجل؟ قلت له، وأنا أغمز بعيني للغرب: هناك. اصفرّ وجهه وقال: يا عيب الشوم عليكم.

وسيل آخر من الشتائم في غاية البذاءة، وأحدهم يتساءل:

ـ ويعدين؟

ـ ويعدين ناولته واحد مثل البمبة اللي فقعت في مصنع ورق. وكانت سعدية ما زالت تعمل بنصيحة ركن المرأة». (ص ٥٥).

ويتحدث عادل، الممثل للفكر العمالي الخالص:

«عن أي ناس تتكلم؟ عن المغتربين في الكويت والظهران ودول الخليج؟ دع هؤلاء يساهمون في تصنيع الضفة والقطاع فنترك العمل هناك فوراً. ولكنهم لن يفعلوا. أتعرف لماذا؟ لأن أي واحد منهم لن يجازف ببعض ماله، ويريدون منا أن نتحمل عبء المجازفات والتضحيات بكل شيء وحدنا» (ص ١٠٧).

ـ ٢ ـ

من هذا المنطلق نستطيع استكشاف المأزق الفلسطيني، أعني مأزق النضال الفلسطيني، الذي تطرحه هذه الرواية بحدة ووضوح فائقين. فالطبقة العاملة الفلسطينية، التي ألجأتها ظروف الاحتلال إلى العمل في داخل المصانع الإسرائيلية لا يجدون أمامهم طريقاً للخلاص إلا عبر النضال النقابي. ولكن هذا الطريق مغلق، بسبب

قـوة الحكم العسكري الإسرائيلي، ولأن العمال اليهود يتمتعون بامتيازات لا يحلم بها العامل العربي. إن تحالفاً بين العمال اليهود والعرب أمر مستحيل.

يحدّث زهدي نفسه وهو يتأمل العمال اليهود:

«. . . ولكنهم مميزون. أقل واحد فيهم يقبض ضعف ما يقبضه أي عامل عربي، مهما بلغ من كفاءة واجتهاد. وهم يتمتعون بامتيازات لا ينالها عادل نفسه. يأكلون في غرف نظيفة، يجلسون على كراسي وطاولات. يقبضون بدل مواصلات، وبدل غلاء، وبدل وبدل. ويتمتعون بفوائد التأمين الاجتماعي. . . . وبعد هذا يقول عادل بأن شلومو أقرب إليّ من صاحب معصرة الجفت! مستحيل. أنا لا أصدق» (ص ١١٩).

ويحدث بعد هذا المونولوج عراكاً بين شلومو وزهدي، يكشف الافتراق الجذري بينهما، وأن لا لقاء بين العامل العربي والعامل اليهودي. يتقدم شلومو من زهدي ويقول: «المخربون هجموا بالكاتيوشا على بيسان وأحرقوا بيتاً وقتلوا مدنياً وامرأة».

ويواصل شلومو استفزازه لزهدي:

«ـ ما لك سرحان؟ أنا أكلمك يا بني آدم!».

وعندما لا يرد زهدي يدمدم شلومو:

ـ مخربون. عرب قذرون.

فهجم زهدي على شلومو وشجّ رأسه، فطرد من العمل. (ص ١٢١).

إنهم يسيرون في طريق مسدود. وماذا عن الكفاح المسلح؟

الكفاح المسلح، بالنسبة لهم، يعني عدم العمل، والموت جوعاً. ليس أمام هؤلاء إلا الموت.

هنالك حلم يراود العمال، حلم مكرر وغير مجدٍ، وهو أن تقوم الدول العربية بشن حرب على إسرائيل وتحررهم:

«سأله أبو صابر فجأة:

ـ وماذا في الخارج؟ أهناك بشائر حرب أم لا؟ طمئني». (صفحة ٩٢).

ويكرر زهدي السؤال بعصبية:

«تكلم بالعربي الفصيح، فيه حرب والا لأ؟».

وعندما يقول أسامة إن الشعب الفلسطيني، في داخل الأرض المحتلة، هو الأساس، يزعق زهدي :

«قل له يا عادل بحياة والدك. قل له بأن الناس اللي جوه التعن دينهم. قل له بأن إسرائيل نسفت ٢٠,٠٠٠ دار وأربع قرى. قل له بأن المعتقلات طافحة والشباب فيها مثل الصراصير في حمام الريشة. قل له عن ابن البحش وبنت الشخشير وبنت الحواري. والأضرط من هيك انه إحنا بطولنا وعرضنا مجبورين نشتغل في كرخاناتهم...» (ص ٩٣).

في الجانب الآخر هنالك منظمة التحرير الفلسطينية. فلقد تكونت بهدف تحرير كامل التراب الفلسطيني بقوة السلاح. شعارها: تحرير الأرض من النهر إلى البحر. وخلال ذلك تشكلت قوات عسكرية، وتكدست أسلحة، وتكونت شرائح بورجوازية بيروقراطية، وكوامبرادور فلسطيني تشكلت مصالحه، في تلك الفترة، حول ممارسة الكفاح المسلح. أو على الأقل، الاعلان عن وجوده، حتى تستمر هذه الأجهزة بعملها، وحتى يظل مصدر التمويل مستمراً.

لو كان هنالك قيادة ثورية حقيقية لاستطاعت، دون شك، أن تسوق بين التيارين، كان بإمكانها أن توجه الدعم المادي إلى الجماهير، بدلاً من رشوة البورجوازية الفلسطينية به. ولكن قيادة منظمة التحرير لم تلتفت إلى هذه المسألة، كما عبر عن ذلك عادل، كما ذكرنا منذ قليل.

ولكن ما هي إمكانيات الكفاح المسلح في ظل هذا الوضع؟

تجيبنا الرواية بوضوح: الانتحار.

هذا هو جوهر المأزق الفلسطيني: ليس أمامه من خيار سوى الانتحار. أمام الفلسطيني أن يختار أسلوب موته، وهذا وحده هو المجال الذي يمكنه فيه أن يختار بحرية.

إن كشف عمق المأزق الفلسطيني لا يعني، بالطبع، أن هذه الرواية دعوة للاستسلام. فهي تطرح، عبر لمسات سريعة ودالة، مفهومها للخلاص، ولتجاوز المأزق. إن عناصر هذا المأزق هي: افتقاد التفاهم بين الفلسطينيين الذين يعيشون في الداخل،

والفلسطينيين الذين في الخارج، خيانة البورجوازية الفلسطينية لقضية شعبها، مخططات الدول الرجعية العربية ضد القضية الفلسطينية. إن مجرد ذكر السلبيات، مجرد تحديد الأخطاء والعوائق، هو السبيل الحقيقي لتحقيق الأهداف، التي يبدو أنها بعيدة المنال.

ـ ٣ ـ

لم يكن هدفي من إيراد الاقتباسات الطويلة والمتعددة، ومن شرح الخلفيات الاجتماعية والسياسية لهذه الرواية تلخيصها، أو دراسة جمالياتها.. بل تقديم معلومات موجزة تساعد القارىء الغربي على فهم أحداث هذه الرواية، والمنطق الكامن خلفها. فبالنسبة للقارىء العربي، تحيله الرواية إلى معطيات سياسية يعرفها، بل ويعيشها، ويحاول تجاوزها.

تظل هنالك بعض المسائل، التي تحتاج إلى إيضاح. أنا أعلم أن القارىء الغربي سوف يصاب بالدهشة عندما يرى أن حوارات جميع الأشخاص في الرواية، وهواجسهم، ومشروعات حياتهم ذات طابع سياسي صريح. ربما جعلهم هذا يبدون وكأنهم نتاج حماس سياسي، أو تحزب إيديولوجي يصادران على الهموم والتجارب الإنسانية الأخرى.

وبوضوح أكثر، هنالك مجال لفهم أحداث وشخوص هذه الرواية وهي منغمسة كلية في المعطيات السياسية، بأن هذه الرواية تصادر على خصوبة الواقع وتنوعه لحساب فكر سياسي مجرد.

من هنا لا بد لنا من الإشارة إلى طبيعة الواقع الفلسطيني الخاصة ـ بل والعربي ـ والمتمايزة. ففي الواقع الفلسطيني يتحول الحدث اليومي، العادي جداً، إلى فعل سياسي، مباشرة ودون وسائط. فاختيار العمل، الذي يعيش منه الإنسان، شراء الخبز (هل نشتري الخبز العربي أم الإسرائيلي؟) مغادرة الأرض المحتلة للدراسة أو العمل، اختيار نمط الملابس وجنسيتها، الجريدة التي يقرأها، الجلوس على المقهى واختيار الأصدقاء إلخ... هذه كلها تعني مواقف سياسية محددة في مواجهة مواقف سياسية أخرى؛ والمسافة بين الموقف السياسي وبين السجن أو القتل خطوة واحدة، لا أكثر.

يضاف إلى هذا ترابط الأحداث السياسية بالواقع اليومي. إن عملية فدائية تقع في بيسان، عملية محدودة، لا تزيد عن إطلاق قذيفة كاتيوشا وقتل إسرائيليين اثنين تؤدي إلى صراع دموي داخل مصنع إسرائيلي في تل أبيب، يطرد على أثره عامل عربي من

عمله، ثم يوضع في السجن. فالفلسطيني لا يستطيع أن يدير ظهره لبطولات إخوانه، التي تعيد إليه الإحساس بالكرامة، وبالثقة بحاول الاحتلال الإسرائيلي مسحهما.

إن كل المواقف الاجتماعية تندمج في القضية السياسية. لنأخذ قضية المرأة، كما تطرحها الرواية. إن التهديد المستمر بغياب الرجل - في السجن، أو الاختفاء، أو الهرب إلى الخارج، أو الطرد خارج الأرض المحتلة - قد فرض على المرأة أن تتخلى عن وضعها التقليدي داخل البيت، وإلى أن تقوم بإعالة الأسرة. هذا ما سوف يحدث لسعدية، زوجة زهدي، بعد مقتل زوجها.

وأما الفتاة المثقفة فليس بإمكانها أن تبتعد عن الفعل السياسي. حتى نوار، التي كانت تتلقى اللوم من الجميع بسبب سلبيتها، كانت على علاقة بسجين سياسي، تراسله سراً. إن ترددها أمام أبيها، حين أمرها بالزواج من رجل اختاره لها، كان يعني نهايتها روحياً، وربما جسدياً.

ويمكننا أن نقول الشيء ذاته عن الصراع بين الجيل القديم (صابر الكرمي)، أو أسامة، أم صابر الكرمي) والجيل الجديد يتخذ طابعاً سياسياً صريحاً. إن مشروع أسامة في القيام بأعمال فدائية يصطدم مع مشروع أبيه لتزويجه، وإيجاد عمل له. لأن مشروع الأم يعني اتخاذ موقف سياسي مخالف.

وهكذا يصبح كل شيء، حتى أصغر الأشياء، مندمجاً فوراً، ومباشرة بالمعطيات السياسية.

- ٤ -

أهم ما في هذه الرواية هو الإحاطة والشمول في رسم الشخصيات، وفي بنائها. إن مآزق هذه الشخصيات داخلية، ذاتية، بقدر ما هي موضوعية (سياسية).

الفدائي أسامة يعيش العمل الفدائي كصراع ذاتي بين الواجب الثوري وبين نفوره الطبيعي من القتل. لقد بكى كثيراً عندما رأى الخروف يُذبح أمام عينيه، ولكنه قتل الضابط الإسرائيلي بيده، أمام زوجته وابنته.

وهو عندما يخطّط لضرب الباصات، التي تنقل العمال العرب إلى المصانع الإسرائيلية، يسأل نفسه: «ماذا لو كان ابن خاله وصديقه عادل في أحد تلك الباصات؟»

هذا الانقسام الداخلي يتخلل كل الشخصيات. فالعمل في المصانع الإسرائيلية،

يعني، ضمن ما يعنيه، وحدة العمال العرب واليهود، أو القبول بإمكانية هذه الوحدة. ولكن زهدي يتساءل وهو يطالع العمال اليهود:

«وتذكر أقوال عادل. أصحيح بأن هؤلاء مظلومون مثله؟ وأنهم مغررون ومضللون؟ أصحيح بأنهم ضحايا مصالح اقتصادية وأنهم ليسوا أكثر من أدوات تستغلها أطماع فئة صغيرة؟ ولكنهم ساعة الحرب يلبسون خوذاتهم ويحملون رشاشاتهم ويطلقون الرصاص ويقتلون. . .» (ص ١١٧ ـ ١١٨).

حتى ست البيت التي تحمل قناعات موروثة تسلك عبر انقسامها الداخلي. فعندما غرس أسامة خنجره في عنق الضابط الإسرائيلي شدت «أم صابر يد ابنها بعنف وتراجعت إلى الخلف، وهتفت: تسلم إيدك يا بطل» (ص ١٧١).

ولكنها، عندما رأت ابنة الضابط الإسرائيلي، وفخذاها «المكشوفان حتى العورة ذكّراها بأفخاذ ولاياها وكل الولايا. خلعت المنديل عن رأسها، دون وعي، وجللت به الفخذين العاريين. وتمتمت، وهي تنحني فوق الصبية المغشي عليها: يا حسرتي عليك يا بنتي» (ص ١٧٢).

لا يوجد في هذه الرواية ذلك الفعل المحض، الصادر عن اقتناع خالص.

إن هذا الانقسام ينسحب على رؤية الرواية حتى للعدو الإسرائيلي. فهو مرفوض كقاتل، ولكنه يثير التعاطف حين يكون بجانب زوجته وابنته:

فحين رأى عادل الضابط الإسرائيلي مقتولاً اقترب عادل «أمسك بيده وجس نبضه. صاح به آخر وهو يشده من كتفه:

ـ الدورية. سيبك منه الختزير. مش شايف نجومه!

ومد عادل يده نحو النجوم. انتزعها. ألقى بها على الأرض. حمل الصبية على كتفه، ومشى في عرض الشارع الخالي، والمرأة الباكية تتبعه في صمت» (ص ١٧٣).

هذا الانقسام يحمل خصوصية الوضع الفلسطيني. فالمواجهة تتم مع قوة احتلال، تتمايز عن أية قوة احتلال أخرى، بأنها استيطانية. تحارب وتبيد العرب؛ ولكنها، في الوقت ذاته، تبني وترسي جذورها بالاشتراك مع العرب (باعتبارهم أيدي عاملة رخيصة). تسعى لقتل وتهجير العرب، ولكنها تحتفظ بالقوة العاملة العربية لأن جيشها يستوعب حوالي عشرين في المائة من السكان.

كما يشير هذا الانقسام إلى موقفين فلسطينيين متمايزين: الخارج والداخل، واختلاف المواقع والتحالفات، وبالتالي اختلاف المواقف.

إن هذا بالذات هو سبب تميُّز هذه الرواية وتمايزها في سياق الرواية الفلسطينية. إنها لا تخفي وجهاً من وجوه الواقع لتكرّس بطولة مطلقة. ولا تحاول أن تغرق في رثاء للذات تستجدي به عطف الآخرين، وإثارة الشعور بالذنب عندهم. الواقع بكل تنوعه وثرائه هو موضوع العمل الروائي؛ وهو، في الوقت ذاته اختيار سياسي.

ـ ٥ ـ

النمط الغالب للرواية الفلسطينية، وللرواية العربية التي تتناول قضية فلسطين؛ بل إن الطابع الغالب للرواية العربية، التي تتناول هماً فلسطينياً هي إحالة المعطيات السياسية إلى مقدسات.

كل ما يتعلق بالنضال الفلسطيني يتحول إلى مقدس. الشخصيات الفاعلة، في هذه الروايات، تتّسم ببطولة مطلقة. يكفي أن يشاهد القارىء صورة لفدائي استشهد. الصورة، دائماً، مخيبة للأمل. إنه إنسان عادي تماماً، يمكن أن يكون أي واحد من السائرين في الشارع. صورة إنسان لن يجعلنا نشعر بالذنب، لهذا فهو ليس فدائياً حقيقياً.

من هذا الاستنكار للون الواقعي للفدائي يجيء الرسم الفلسطيني ـ اللوحات والملصقات ـ ليخلق منه رجلاً أسطورياً. إنه امتداد لموقف الأدب. فالبطل، الفدائي يسلك حسب نسق ثابت لا يحيد عنه: الدافع الوحيد للفعل، حيث ينتفي الصراع في داخله. ويكون فعله إنجازاً محضاً، لا يخيب. إنه يندفع نحو موته كما تندفع القذيفة إلى غايتها.

ويعكس هذا الموقف نسقاً عقلياً وروحياً محددين. إنه يستمد معطياته من تراث اكتسب صفات وثبات المقدسات. لهذا ليس غريباً أن يوضع فعل الفدائي في سياق البطولات العربية، التي ارتبطت في الذهن بأمجاد الامبراطورية العربية التي سيطرت على أجزاء كبيرة من العالم، الذي كان معروفاً آنذاك.

تكشف هذا السياق في الكلمات مثل استعمال الفارس، الحصان، السيف، الشهيد الخ . . . كما يتكشف لنا في الصور الثابتة في العقل العربي عن طبيعة الحرب الحديثة.

ففي مقال، سبق أن نشرته، وكان بعنوان «الدبابة حصان والعدو جبان» تبيّن لي أن الدبابة في ذهن الكاتب العربي لها سمات وملامح الحصان. فيتحدث عنها باعتبار أن طاقمها رجل واحد. وأسلوب عملها أن تخترق، وحيدة، صفوف الأعداء، فيهربون أمامها. كما أن الدبابة تحارب وهي تلامس الأعداء.

ولاحظت أيضاً أن الأساس في قتال الدبابة هو شجاعة قائدها، وهو الشخص الوحيد في داخلها، لا معرفته بأسلوب عملها، وتقنيتها. ولا أود أن أطيل، يكفي القول إن صورة الدبابة في خيال الكاتب العربي هي حصان يخوض حروباً تقليدية.

والمسألة التي تدعو إلى النظر أن بعض هؤلاء الكتاب قد خاض الحرب بالفعل، ولكنه حين كتب لم يعد إلى تجربته، بل عاد إلى الأنموذج الأدبي السائد.

إن تجاوز النماذج الأدبية، التي ترسخت في وجدان الإنسان العربي، هذه النماذج التي تستمد حياتها من حماس شعبي لا يفتر، ومن إعلام رسمي يدعمها... إن هذا التجاوز بالذات هو ما يميّز رواية سحر خليفة. وهو، أيضاً، ما يجعلها ـ الرواية ـ رؤية وتحدياً جديدين للعقل والذوق العربيين. فهذه الرواية تضع صورة الإنسان الذي يعيش مأزقاً، يكاد يكون أنطولوجياً، مقابل صورة البطل المطلق الذي يتحرك بدوافع متوافقة مع فعله.

إن شخوص هذه الرواية لا تكرر نماذج سابقة وثابتة، ولكنها تعيد بناء الإنسان المناضل من خصائصه الواقعية، ومن ظروفه المحددة. فالفدائي، مثلاً، يجسّد بطولة، ويكشف عن قصور. فهو قادر ـ عبر صراعه الداخلي ـ على التضحية بنفسه، ولكنه يحمل، في الوقت ذاته، عجز قيادة سياسية، ذرائعية، قصيرة النظر. فهي لا تحدد مواقفها انطلاقاً من المواقف الملموسة، بل بناء على مصالحها الطبقية، وعلاقاتها مع القوى الرجعية العربية. العمل الفدائي، بالنسبة لها، هو جزء من مناورة سياسية، وليس جزءاً من حرب شعب مرنة ومتحركة، قادرة على دمج مختلف أشكال النضال، اعتماداً على فهم ظروف شعبها حسب ظروفه وإمكانياته.

لهذا السبب يتجلى أسامة كتجسيد للعنف والقسر، لا كقائد سياسي لشعبه يقوده إلى مواجهة عنيفة، بل يبدأ فعله من فكرة لم يتمخض عنها الواقع، تريد فرض نفسها على الواقع.

منذ وصوله إلى الجسر المؤدي إلى داخل فلسطين وهو يريد من الناس أن يكونوا

مختلفين، أن يحصلوا على لقمة عيشهم بطريقة مختلفة، أن يتعاملوا مع قوات الاحتلال بأسلوب يرتئيه هو، أن يتحدثوا بأسلوب مختلف إلخ . . . ولم يخطر له قط أن ذلك يحتاج إلى ظروف مختلفة. لذلك سعى إلى تغيير الناس بالعنف، من خلال تخويفهم من التعامل مع المحتلين.

لم نعرف، من خلال الرواية، إن كان مسعى أسامة هذا نتيجة لفكرة مسيطرة عليه، أم كان نتيجة لأوامر صارمة من قيادات المنظمات الفدائية في الخارج. ولكن ذلك لا أهمية له. المهم هو هذا الأسلوب في التعامل مع الواقع.

والرواية لا تسجل واقعاً محايداً، لا شأن لها به، بل تشير إلى خلل خطير في فهم الواقع، وفي الوسائل المتبعة لتغييره. إن رغباتنا لا تحدد صورة الواقع، ولا اتجاهات تغييره؛ بل علينا أن نبدأ من فهم هذا الواقع.

رؤية المؤلفة تنزع الغطاء عن مقدس آخر: «نضال أهلنا البطولي في داخل الأرض المحتلة». هنالك تياران. واحد، هو هذا التيار الذي يحاول أن يقيم وحدة بين العمال العرب والعمال اليهود، بين الضحية وحامل البندقية الصهيوني. وقد كانت النتيجة لذلك طرد أبي صابر من عمله، لأن المنشار الكهربائي بتر أصابعه، سجن زهدي وطرده من العمل الخ . . . بمعنى آخر أنه طريق مسدود. التيار الآخر، هو ذاك الذي يكتفي بالاستجابة الانفعالية لعمل المنظمات الفدائية. إن الاعتماد على الاستجابات العفوية للجماهير، لأعمال بطولية خارجة عن سياق النضال اليومي للجماهير ليس الوسيلة المثل لتحرير الأرض من نير الاحتلال والاستيطان.

إن هذه الرؤية النافذة للواقع الفلسطيني، التي ألغت المقدس لصالح الواقعي، أصبحت بعد أكثر من عشر سنوات من كتابة الرواية نبوءة. أصبح، الآن، الصراع بين التيارين الرئيسيين، اللذين كشفت عنهما الرواية، المفصل والقضية المركزية في الساحة الفلسطينية حالياً، خاصة بعد قيام حركة الانتفاضة داخل فتح.

المسألة الأخرى أن جوهر ما تضعه الرواية أمامنا ما زال مطروحاً بحدة، وفي اللحظة الراهنة أكثر من أي وقت مضى؛ أعني به ضرورة التوصل إلى حل يوفّق، وينسّق بين مختلف التيارات الفلسطينية، انطلاقاً من الظرف الواقعي الملموس في داخل الساحة، أو الساحات الفلسطينية . . .

غالب هلسا

محمد خلف الله عبدالله

«عرس الزين» نموذجاً للحوارية النصية

لا تنشأ عبقرية روائية في فراغ ثقافي[١]، وكذلك، أيضاً، لا يُنتج نصّ روائي إلاّ وهو في علاقة حوارية مع نصوص أدبية أخرى[٢]. وبما أنّ الطيب صالح قد ساهم مع آخرين في «خلق الرواية العربية ممّا يشبه العدم»[٣]، فلا بدّ أن ينهل إنتاجه الروائي من مصادر أخرى، بجانب الثقافة العربية. ولأنّ الكاتب لا يعتبر قراءاته السابقة على هامش النص المُنتج، فإنّ علينا أن ننفذ داخله حتى نكشف عن علاقاته الباطنية مع النصوص الأخرى. استقلت «موسم الهجرة»[٤] ببنيتها الروائية الكلية عما سبقتها من نصوص روائية عربية، ولكنها قد صكت شفرات التواصل مع تلك النصوص على مستوى بنيوي جزئي، هو المستوى الايديولوجي. على هذا المستوى الأخير، أقام «مصطفى سعيد» خطابه الكيشوتي الواهم؛ وعلى هذا المستوى، أيضاً، أحس الكاتب، صادقاً، بحاجة قصوى للجم جواد فارسه الجموح[٥]. ولكن، لم يعد من السهولة بمكان تجاوز ما قد تمّ تأسيسه، أصلاً، إذ إنّ ثنائية شرق/ غرب، ذات الطابع الايديولوجي الفضفاض، والتي دشّنتها الروايات السابقة، لا تمكن الروايات اللاحقة من استئناف الحوار معها إلاّ على هذا المستوى. هكذا أقامت «موسم الهجرة» حواراتها مع «قنديل أم هاشم» و«عصفور من الشرق» و«الحي اللاتيني»[٦] و«حسن مفتاح» و«الغابة والريح»[٧] و«السطليعي الأسود»[٨].

أما «عرس الزين»[٩] فقد نهض حوارها، حسب اعتقادنا، على مفتاح أخفض، ولكن، على بنية أشمل ورؤية أعمق، وهذا ما سيرد تفصيله لاحقاً في هذه المقاربة النقدية.

أقوال الكاتب وسيرته الذاتية لا تكفي بذاتها لمعرفة النص، لكنها قد تضيء الطريق أو تومىء إليه. سئل الطيب صالح في أمسية أقامها اتحاد الكتاب السودانيين، مرة، في داره بالمقرن عن الكاتب الكولمبي غابريل غارسيا ماركيز وعن مدى تأثير كتاباته على إنتاجه الروائي. وأذكر أنه قد نبّه الحاضرين، فيما يشبه حسن التخلص، إلى خطل المماثلة بين غابريل غارسيا ماركيز وأدب أميركا اللاتينية، وإلى أن هنالك كتّاباً أشد خطراً وأعظم أثراً من ماركيز. وذكر منهم على سبيل المثال، جورج أمادو. يكفي أن نأخذ من هذه الحادثة أنه قد ذكر جورج أمادو بالاسم، وأنه قد قرظه في محفل أدبي كبير.

علينا أيضاً أن نذكر أن الطيب صالح قد قال عنه في إحدى الصحف العربية إنه «في نظر الكثيرين واحد من عظماء كتّاب الرواية في هذا العصر، ويعتبره البعض - وأنا منهم - (أي الطيب صالح) أعظم الكتّاب الأحياء في أميركا اللاتينية»[illegible]. فهل يوشي ذلك التقريظ الشفهي أو تلك الإفادة المكتوبة بعلاقة سرية ما، بين تلك العبقرية الروائية اللاتينية وذلك الهرم الروائي العربي، هذا ما ننشد الكشف عنه تالياً.

تتميز لحظتا الزواج والموت بأهمية مازقية قصوى في دورة حياة الفرد العادية، وفي نسيجه الاجتماعي المتشابك. تضفي المؤسسة الاجتماعية أو التيار الغالب في المجتمع على تلك اللحظة الأولى (الزواج) أجمل معاني الفرح وأكثر القيم الإيجابية ارتباطاً بالحياة، وحول اللحظة الثانية يؤجج ذلك التيار أعمق المشاعر حزناً وقدراً وافراً من القيم السلبية التي ترفضها أكثرية الناس. حول هاتين اللحظتين، تدور كل من روايتي «موت كوينكاس»[illegible] لجورج أمادو و«عرس الزين» للطيّب صالح. وحول هاتين القيمتين، تدول كل من الروايتين وتقلبان، في سرياتها، كثيراً من المواصفات السائدة والمعاني الراسخة، المرتبطة، جزافياً، بكل من تلكما اللحظتين. ولكي لا نستبق البحث، يكفي أن نشير فقط إلى أنّ كلا الروايتين تدوران حول لحظة إنسانية مشحونة بدرجة قصوى من التأزم الاجتماعي: «موت» كوينكاس في الأولى، و«عرس» الزين في الثانية.
يتباعد النصان بهويتهما اللغوية ولكنهما يتناصان بهويتهما الفنية، ليس على قاعدة الاجترار، وإنما على أعمق مستويات الحوارية. وبما أنّ النص الأدبي في «حقيقته»، حسبما ترى يمنى العيد - مادة هاربة من الموضعة»[illegible]، فإننا نشير - فقط - إلى قراءة محتملة ضمن قراءات أخرى أكثر احتمالاً.

نشير كذلك، ضمن هذه القراءة، إلى التماثل الواضح بين الروايتين القصيرتين أو القصتين الطويلتين، أي إلى الأرضية التي تهيّأت، أولاً للحوار، ثم نومىء، ثانياً، إلى

ذلك الاختلاف في البنية الثقافية والذي يضفي طابعاً من الأصالة على النصين المتحاورين والذي يصبح مسؤولاً، في ذات الوقت، عن تغيّر الدلالة الخارجية للعملين، ثم ننفذ، أخيراً إلى ذلك الفضاء المشترك الذي يكشف عن تماثل الدلالة عبر ورغم تشعب قنوات الحوار.

يكتسب خبرا «الموت» و«العرس» في الروايتين أهمية دراماتيكية، كما تلقى إواليات نقل الخبر اهتماماً فائقاً في العملين الروائيين. في «عرس الزين»، يبدأ انتقال الخبر مع شروق الشمس ويتزامن مع عملية توزيع الحليب إلى البيوت. ولما انتصف نهار ذلك اليوم «كان الخبر على فم كل واحد»[٣]. وفي «موت كوينكاس» يبدأ الخبر في الانتقال منذ الساعات الأولى من الصباح. يتجوّل الخبر في الشوارع وينتقل بواسطة المعابر مقابل «ترادمارت» وسوق «آمادوس مينيوس» حتى يغطي ساحل «باهيا» بأكمله[٤].

ينتقل خبر عرس «الزين» بواسطة بائعة اللبن وتلميذ المدرسة وصاحب المتجر ويتداوله الناس في ساحة السوق. وينتقل خبر موت «كوينكاس» بواسطة الزنجية بائعة الحلوى، والعجوز بائع الكراريس الدينية وأصدقائه من السكارى والمقامرين ومهربي المارجوانا ويتداوله الناس في ساحة السوق ويتردد خبر موته ويسري مع الهواء في «لاسردا اليفاتور» وعبر ركاب العربات إلى «كالسادا» ثم يسافر حتى «فرادي سانتانا».

ويتداول الناس خبر العرس في دهشة؛ ويسود الاضطراب كل الساحات التي يعمها خبر موت كوينكاس. تغش «حليمة» اللبن وينجو «الطريفي» من عقاب الناظر ولا يوفي «حاج عبد الصمد» دينه إلى «شيخ علي»[٥]. ومع سماع خبر موت «كوينكاس» ترتفع أسعار الأساور ويسيطر الحزن على البارات ودكاكين البقالين وتتوقف المومسات عن استقبال زبائنهن ويحطّم المقامرون ألعابهم ولا يعبأ «بريفات ماريتم» بأن تنكشف لخصمه ألاعيبه في غش ورق اللعب[٦].

وينتقل خبر العرس في جو من الفرح والابتهاج ويتجمهر الأطفال حول «الزين» وينشدون «الزين عرّس.. الزين عرّس»[٧]. وبنفس الآلية الكورالية ينفذ خبر موت «كوينكاس» عبر غلالة قاتمة من الحزن ويردد الأصدقاء في الشوارع «لقد مات.. لقد مات»، «الوالد مات... مات والدنا»[٨].

وتختلف الأقاويل حول الكيفية التي بها تقرر العرس، وعلى نفس المنوال، تختلف الأقاويل وتتشعب حول الكيفية التي بها تحدد موت «كوينكاس». ويستخدم الطيب صالح

نفس الشخصيات التي نقلت الخبر لتعبر عن التفاوت في تفسير حدوث «المعجزة»[١٩]. «الحليمة» بائعة اللبن تفسر صوفي، و«عبد الصمد» يضع المبادرة في يد «الزين» بينما يرى، «الطريفي» أن «نعمة» هي التي امتلكت زمام المبادرة ونفّذت مشيئتها بإصرارها وعنادها وقوة شخصيتها المتفردة. ويقرّر جلال العشري بأنه «قد اختلفت الأقاويل، لكن أرجحها وأكثرها انسجاماً مع طبيعة «نعمة»، هو الرأي القائل بأنها رأت «الحنين» في منامها فقال لها: «عرسي الزين، اللي تعرس الزين ما بتندم»[٢٠]. ويجيء في رواية أمادو بأن «الغموض يكتنف قصة موت «كوينكاس واتريل» إلى يومنا هذا». وتروي العائلة حكايتها الخاصة لذلك الموت دون أن تحدث فراغاً في سياق الحكاية بينما يتحدث أصدقاؤه عن موت آخر تتناقله الأغاني الشعبية ويصدح به السكارى في شارع «تابيوان»[٢١].

ويتذكر الناس خصال الميت الحميدة. وتتذكر النسوة كيف أن «كوينكاس» قد اهتم بابن «بنيديكتا» وكيف هبّ للدفاع عن «كلارابوا»[٢٢]. ويتذكر الجميع أنه كان الضيف الأكثر لطفاً، إذا ما دعي للغداء، وحول المائدة كان الجميع ينصتون لقصصه المسلية ونكاته المرحة. ويتذكر الجميع علاقة «الزين» ورأفته بالشواذ والمحتاجين «مثل عشمانة الطرشاء، وموسى الأعرج، ونجيب الذي ولد مشوهاً»[٢٣]، وكيف أنه «يجر ثوب فتاة مرة، ومرة يهمز امرأة من وسطها، ومرة يقرص أخرى في فخذها، والأطفال يضحكون، والنساء يتصارخن ويضحكن»[٢٤]، وتتحسر الزنجية «يولا» بعد سماع خبر موته بأن «كوينكاس» سوف «لن يأتيها، إذن، بعد الظهر ليغمرها بكلمات الغزل المنتقاة جيداً، محاولاً أن يقرصها في رمانتي صدرها الممتلىء، والقيام بحركات أخرى فاحشة، تدفعها إلى الضحك»[٢٥]. و«الزين» نفسه يشهق بالضحك عندما يقول لشلة «محجوب»: «مسكت الشاقعة عضيتها من خشمها»[٢٦].

ومع كل فاصلة رئيسية في العملين الروائيين ينفلت الخبر من برودة السرد فتستعيد الحكاية، مرة أخرى، حرارتها الدرامية.

يقول الطيب صالح عن «عرس الزين»: «إنني منذ البداية كان اتجاهي أن أختار عمداً شخصية تبدو وكأنها لا تستطيع القيام بدورها كما يبدو. وفي نهاية العمل أحاول أن أخلق لها هذا الدور»[٢٧] وأن «الشخصية الأساسية تبدو وكأن إيجابياتها محدودة ثم تنفجر»[٢٨]، وينطبق هذا القول إلى حدّ المماثلة المرآتية مع فكرة رواية «موت كوينكاس». فالشخصية الأساسية ليست غير قادرة فقط على القيام بدورها إنما هي «جثة» فاقدة كلياً للحياة، وهي

لا تنفجر في نهاية العمل فقط، وإنما تخلق للحظات وداعها الأخيرة حياة أخرى تنفقها وسط الأصدقاء في جوّ من الفرح الكورالي، في ساحل «باهيا» الساحر.

وجورج أمادو يضفي على الواقع سحراً أسطورياً بواسطة اللغة والتعبير الشعري ومزج الواقع بالخيال إلى الحد الذي يستحيل النص الروائي فيه إلى حياة ثانية تعبق بأنفاس الرؤيا وأجواء المهرجان، والطيب صالح يقول عن «عرس الزين»: «كنت أريد أن أكتبها. . . بغرض الاحتفال بمجتمع أنا عهدته وأحببته. . . والقصة كلها قائمة في الواقع على أساس أن الحياة نوع من المهرجان»[٢٩]. ولكن تسحير الواقع لا ينهض عند الطيب صالح على اللغة فقط وإنما يستعين في ذلك بوسائط بشرية وهي في الغالب شخصيات إنسانية فوق عادية تتمرد على الواقع وتخضع شفراته لمعادلات غير مألوفة مثل «نصرالله ود حبيب» و«ود حامد» و«بلال» و«الحنين» و«الزين» نفسه.

واختلاف البنية الثقافية التي يتحرك في إطارها كل من أمادو والطيب صالح هو المسؤول عن هذا التباين في الأسلوبين. فالبنية الثقافية التي ينهض الفكر الصوفي كأحد دعاماتها الرئيسية تسمح بتقبل عودة الميت إلى الحياة، إذا ما كان ذلك الشخص «رجلاً» صالحاً أو ولياً من أولياء الله. هكذا يمكن لـ «نصرالله ود حبيب» أن يؤم المصلين بعد موته[٣٠] ويمكن لـ «الحنين» أن يبرز من اللجة الزرقاء متى ما دعت الحاجة القصوى إليه»[٣١]، كما يمكن لـ «ود حامد» أن يحيا ملياً في أحلام الناس وأن يتدخل في حياتهم اليومية»[٣٢]؛ ويمكن لـ «بلال» أن يتنبأ بلحظة موته[٣٣] كما يمكن لـ «الزين»، أيضاً، أن يحظى بـ «نعمة». هنا تبدو تلك الشخصيات وكأنها محكومة بمنطق آخر غير الواقع الأدبي، يسوّغ لها هذا التجاوز فوق الإنساني. أما في «موت كوينكاس» فإن المنطق الداخلي للعمل وواقعه الأدبي الخاص هو الذي يجعلنا نتقبل انبثاق حياة أخرى لجثة «كوينكاس» كأمر عادي.

وتباين البنية الثقافية في العملين يبدو أكثر جلاء في اختلاف الموقف من القدر. الطيب صالح يقول عن نفسه إنه «نشأ في بيئة قدرية»[٣٤]، وكذلك، في اعتقادي، كثير من شخوصه الروائية. فالزواج الذي يبدو أنه أكثر المسائل خضوعاً لاختيار الفرد وحرية إرادته لا يغدو كذلك عند «نعمة»، فقد كانت «حين تخطر على ذهنها خواطر الزواج، تحس أن الزواج سيجيئها من حيث لا تحتسب. كما يقع قضاء الله على عباده. مثل ما يولد الناس ويموتون ويمرضون. مثل ما يفيض النيل، وتهب العواصف، ويثمر النخل كلّ عام. . قسمة قسمها الله لها في لوح محفوظ قبل أن تولد، وقبل أن يجري النيل، وقبل أن

يخلق الله الأرض وما عليها»(٣٢)، في حين أن الموت الذي يبدو أكثر الموضوعات تمرداً على برامج الفرد وتخطيطاته الذاتية يصير، عند أمادو قابلاً للتراجع وإعادة البرمجة أمام شهوة الحياة وقوة تدفّقها.

ويجتمع الجواري في «ود حامد»(٣٣)، بيئة المرح المقابلة لشواطىء «باهيا»، لم يكن يغشاها سوى «سيف الدين»، «والحق أن مجتمع الجواري هذا كان شيئاً غريباً، فيه روح المغامرة والتمرد والخروج على المألوف»(٣٤). هذه القيم التي جعلت «سيف الدين» طريداً منبوذاً من قبل مجتمعه هي نفسها التي نصّبت «كوينكاس» أميراً للفرح وملكاً للتشرد في «باهيا». ومثلما كانت تصل إلى عائلة «جواكيم» أخباراً مذهلة عن حياة «كوينكاس» وكيف أنه صار «بطل السلفادور في شراب الروم» وكيف أنه أصبح «سيناتور التسكع والحانات»(٣٥) وكيف أنه . . . وكيف أنه. . . كانت تترى على البلد أخبار مريعة عن «سيف الدين» وكيف أنه يعيش «ضائعاً» سفيهاً فاسقاً مع العاهرات في كل مدينة يحل فيها»(٣٦) وكيف أنه . . . وكيف أنه. . . لم يكن أحد يلفظ اسم «جواكيم» أمام الأطفال فقد سكتوا عنه تماماً واعتبروه ميتاً»(٣٧)، كذلك كان والد «سيف الدين» يقول عنه إنه مات «وكان أحياناً إذا خانه لسانه وذكر ابنه، يذكره كأنه مات بالفعل»(٣٨). لكن «شيء ما، لم يفهمه أهل البلد، منع الرجل من اتخاذ الخطوة الحاسمة، حرمان ابنه من الميراث»(٣٩)، وكان هنالك شيء ما، أيضاً، لم يفهمه الآخرون جعل «فاندا» تصرّ على إجراء مراسم الدفن وفق ما يليق»(٤٠). وبينما يصبح خروج «سيف الدين» على قيم العائلة وأخلاق القرية، حسب مقتضيات البنية الثقافية، أمراً مقيتاً، يصير خروج «كوينكاس» على أخلاق العائلة وتركه للمنزل، حسب منطق الرواية، أمراً محبباً أو هو في حقيقة الأمر رسالة العمل الروائي نفسه.

وعندما سهر رهط من الغرباء على جثة «كوينكاس» تراجع أهل الدار وتركوا الميت للغرباء»(٤١)، وعندما انهمر على الدار عشرات من الناس الغرباء في الأسبوع الأخير من حفل زواج أخت «سيف الدين»، هب «نحو من ثلاثين رجلاً في أيديهم عصيّ غليظة وفؤوس اغلقوا الأبواب عليهم وأشبعوهم ضرباً»(٤٢).

يمكن للطيب صالح في حدود المسؤولية الفردية للكاتب أن يقرظ أبا الطيب المتنبي الذي ألقى بنفسه في غمار الحياة بخيرها وشرها. . . ونبلها وخستها»(٤٣)، ويمكن له أن يصفّق لبودلير الذي «نبت شعره الرائع من أوصال الحياة وأوضارها»(٤٤). ولكن الطيب صالح، الكاتب، حينما يأتي إلى الكتابة يكون ملتزماً بأخلاقيات البنية الثقافية التي تتحكم

في الرؤية العامة للعمل الأدبي. ففي مجتمع «ود حامد»، عكس مجتمع «باهيا» لا مكان للفرح الملوّن بالتحلل الأخلاقي إلاّ إذا تمّ بشفاعة فوق بشرية؛ كأن يكون «الزين» هو الحامل لهذه الوساطة غير العادية، ففي عرسه «جواري الواحة غنين ورقصن تحت سمع «الإمام» وبصره. كان المشايخ يرتلون القرآن في بيت والجواري يرقصن ويغنين في بيت»[28]، إلاّ أن هذا الاحتكام للبنية الثقافية لم يمنع الكاتب، بالطبع، من تسريب أحلامه على لسان الراوي: «في تلك (الواحة) على حافة الصحراء، شيء مخيف، لذيذ رهيب، يغري بالاستكشاف»[29].

يبدو «الزين» في عرسه مفعماً بحيوية لا تنتهي «يهز بالسوط ويقفز في الهواء، يربت على كتف هذا، ويجرّ هذا من يده، ويحث هذا على الأكل، ويحلف على هذا بالطلاق أن يشرب»، ويقول له «محجوب»: «وحين أصبحت بني آدم. حلفتك بالطلاق يا دوب أصبح لها معنى»[30]. وكأنما المرء، عندما يتزوّج يحظى أتوماتيكياً بالاحترام وتكون لحياته معنى؛ وفي «موت كوينكاس» يقول الراوي: «عندما يموت الإنسان يحظى أتوماتيكياً باحترام الناس، مهما ارتكب من حماقات أثناء حياته، فالموت يمحو آثار الماضي السوداء لتلقّفها يد النسيان، فتشرق ذكرى الراحل العزيز منزهة من الخطأ كما إشراقة الماس»[31]. ولكن أي موت هذا الذي يلبسه الآخرون رداء الاحترام؟ إنه الموت الذي لفقته المؤسسة العائلية، أما الموت الآخر فقد عاشه الأصدقاء حياة ليلية صاخبة على شواطىء «باهيا» المتلألئة. وكذلك هو الحال في «عرس الزين»، فما العرس إلاّ ذلك الحدث الذي روّجت له المؤسسة التقليدية ولخصته على لسان «محجوب»، «الناطق الرسمي باسمها»، أما حياة ما قبل ذلك الحدث فقد عاشها «الزين» بكل كيانه لحظة لحظة، ورشف من رحيقها قطرة قطرة. أي أن ذلك الحدث برغم الضجّة التي أثيرت حوله وبرغم الترويج الذي لقيه ما هو في الحقيقة إلا نهاية فاجعة لتلك الحياة ولتلك الطاقة الغامرة التي كان يبثها «الزين» في قرية «ود حامد». لذلك كان لذهاب «الزين» لقبر «الحنين» حينما كانت احتفالات عرسه في أوجها دلالة الاستسلام والاعتراف بالهزيمة إن لم يكن «الزين» كما يرى الشيخ محمد الشيخ قد شيّع نفسه بالفعل إلى المقابر لاحقاً «بالحنين»[32].

ينهض الزي والاسم كعلامتين دالتين لاستجلاء عملية الخضوع للمؤسسة أو الخروج عليها في العملين الروائيين. «جواكيم سورس دي كونها» الذي هو «كوينكاس» قبل خروجه على العائلة والذي كان «يبدو على هيئة الموظف المثالي... بحذائه اللامع، وذقنه الحليقة جيّداً، ومعطفه المصنوع من قماش «الباكا» الأسود»[33] يصير «كوينكاس» «ببنطاله

العتيق المهترىء، وقميصه الرث، ومعطفه الملطخ بالشحم» وبصرخته المدوية (ماءءءء)»، يتقدم نحو اسمه الجديد. حول امتلاك الاسم تقوم معركة ضارية بين الأسرة وأصدقاء كوينكاس، يتبدل فيها الزي في تواتر مسرحي منتظم. و«الزين» بطاقته الجبارة، وذاته الحرة، المتخفف دوماً من ثقيل الملابس والذي لا يحب لبس الأحذية وينام خفيفاً كنوم الطير»، يغدو يوم عرسه أو لحظة خضوعه مثل الطاؤوس، إذ هم «ألبسوه قفطاناً من الحرير الأبيض، ومنطقوه بحزام أخضر، و... عباءة من المخمل الأزرق، .. وعلى رأسه عمامة كبيرة...، وفي يده سوط طويل...، وفي إصبعه خاتم من الذهب، يتوهج في ضوء الشمس نهاراً ويلمع تحت وهج المصابيح بالليل، له فص من الياقوت، في هيئة رأس الثعبان»» و«الزين» بصياحه المتردد في أرجاء القرية وباسمه المطابق لفاعليته، يتهيأ، يوم عرسه، لمغادرة جوهره واستقبال اسمه الجديد الذي يقترحه وضعه الجديد، إذ إنه، بالفعل، قد «صار من الأعيان» كما جاء لاحقاً في رواية «ضو البيت»».

تستهدف عملية الخروج على المؤسسة بشكل طبيعي الإساءة إلى أقدس رموزها، ويوم خرج «كوينكاس» فإنه قد «وصف «ليوناردو» (خطيب ابنته) بـالحمار الأبله، ثم حدّق طويلاً بها (ابنته) وبأمّها (زوجته) وقذف في وجهيها كلمته العجيبة «أفاعي» ويهدده من يقوم بعمل اعتيادي غير ذي أهمية، ذهب ولم يرجع أبداً»!. وكان «الزين» في حياته الأولى لا يتردد في إصدار أحكامه القاسية، وكان يصف «الإمام» بـ«الحمار الذكر»» وهو «أقصى ذم يلحقه برجل»»، ويوم عرسه، أو عند حافة استسلامه «أمسك «الإمام» يده وشد عليها بقوة، وقال بصوت متأثر: «مبروك. ربنا يجعله بيت مال وعيال». تلفت «الزين» حوله ببلاهة، ولكن «أحد إسماعيل» نظر إليه نظرة صارمة فطأطأ برأسه»». شيء آخر، هو أن «الزين» الذي «تنقصه بعض صفات الذكورة الثانوية مثل الشارب واللحية»»، والمختلط غالباً بمجتمع النساء، يتقدم يوم عرسه، هاشاً بسوطه، نحو ذكورته، بينما تتراجع «نعمة» يوم عرسها إلى دائرة الظلّ أو الإظلال الكامل؛ وكأنما الذكورة هي شرط ونتيجة الاستسلام للمؤسسة الاجتماعية السائدة.

استئناف الحياة، إذن، بالخروج على مؤسّسة العائلة («موت كوينكاس») أو توقف تلك الحياة بالخضوع لتلك المؤسسة («عرس الزين») هو ذلك الخيط الذي يؤسس للعملين فضاءهما المشترك. يتحرّك «الزين» من الاتساع وأضواء المصابيح الباهرة، في ليلة عرسه، إلى ظلمة المقابر وضيق القبور. وعلى العكس من ذلك تتخلّص «جثة» «كوينكاس» من

ظلمة التابوت وضيق الغرفة لتنطلق إلى البحر وأنوار المدينة الساحلية. لكن صورة البحر لم تغب عن الطيب صالح وهو يصف ساحة المقابر عند تسلّل «الزين» إليها: «كان المكان بلقعاً إلّا من شجيرات السلم والسيّال التي تناثرت بين المقابر، وامتلأت الثغرات بين فروعها بالظلام فبدت كأنها سفن في لجة»(٢٤)، أو عند رجوعه إلى حفلة العرس حيث «كانت الدائرة تتسع وتضيق، تتسع وتضيق، والأصوات تغطس وتطفو، والطبول ترعد وتزمجر و«الزين» واقف في مكانه في قلب الدائرة، بقامته الطويلة، وجسمه النحيل، فكأنه صاري المركب»(٢٥)، أو «عباءته الفضفاضة التي يملأها الهواء كأنها شراع»(٢٦). هذا التواتر المنتظم لصورة البحر وحركة المدّ الذي يضيق ويتسع، يفتح كوّة على الحلم ويخلخل صرامة المفهومات المتعارضة مثل الضيق والاتساع، والأنوار والظلمة، والموت والحياة، ويشير إلى إمكانية تحوّلها ونسبيّتها. وما هو موت في نظر العائلة قد يكون حياة في نظر الخارج عليها، وما يبدو فرحاً عظيماً في نظر الجميع قد لا يبدو كذلك لأبله أو غريب. والبنية الثقافية العامة قد لا تسمح للكاتب بالتصريح بالاختلاف ولكن للعمل الأدبي شفراته الخاصة وللطيب صالح كذلك أساليبه الخاصة في فنّ القول، فها هو قد أرجأنا إلى انبثاق «ضو البيت» أو إلى أن تستبين ملامح المتن الروائي المفتوح حتى يزودنا بما لا يتحمله الإطار الفنّي للنص الروائي المنفرد، وتلك خاصية أخرى من خواصّ فنّ القصّ عند الطيب صالح، سنفرد لها حيّزاً أكبر في مقال آخر.

محمد خلف الله عبد الله

١٩٩٢

الهوامش

(١) جورج برجاندرة، «حول ثلاثية الطيب صالح»، مخطوطة، الخرطوم، ١٩٨٨، ص ٤.

(٢) تزفتان تودوروف، «ميخائيل باختين: المبدأ الحواري»، نقله إلى الإنكليزية فلاد قودسيش، ١٩٨٤.

(٣) سيد فرغلي، «لقاء مع الطيب صالح في لندن»، نشر اللقاء في كتاب «الطيب صالح: عبقري الرواية العربية»، دار العودة - بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٤، ص ٢٠٩، وإلى هذه الطبعة سوف تشير في إحالاتنا النصية اللاحقة. سئل الطيب صالح في هذا اللقاء عن نجيب محفوظ فأجاب: «ماذا أقول في عملاق الرواية العربية مما يشبه العدم؟ أحس نحوه باحترام لا حدود له، لأنه يحمل عبء الفنّ بتواضع وجلد، ولأنه يعني ما يقوله».

(٤) الطيب صالح، «موسم الهجرة إلى الشمال»، دار العودة - بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٦٩.

(٥) محي الدين صبحي وخلدون الشمعة، «الطيب صالح روائياً وناقداً»، حوار مع الطيب صالح نشر في كتاب «عبقري الرواية العربية»، ويقول الطيب صالح في هذا الحوار «لم أكن أقصد أن تكون شخصية مصطفى سعيد طاغية إلى هذا الحدّ» وأن من الأشياء التي أحس بأني لم أنجح فيها هو أنني لم أكبح جماح

أو شكيمة هذه الشخصية بحيث يكون دورها واضحاً من سياق القصة نفسها. ولعل هذه ليست المشكلة الرئيسية في الرواية» (ص ١٢٦).

(٦) رجاء النقاش: «الطيب صالح . . . عبقرية روائية جديدة»، مقال منشور في كتاب «عبقري الرواية العربية»، ص ٧٩.

(٧) عبد (الله) جلاب، «موسم الهجرة إلى الشمال»، مقال منشور في كتاب «عبقري الرواية العربية»، ص ١٣٧.

(٨) إدوارد عطية، «الطليعي الأسود»، (باللغة الإنكليزية)، بيتر ديفز، لندن، الطبعة الأولى، ١٩٥٢. وإدوارد عطية هو مؤلف كتاب «عربي يروي قصته»، وموظف المخابرات في حكومة السودان عند منتصف العشرينات، والمسؤول ـ لاحقاً ـ عن تقريب الشقة بين «طبقة» المثقفين السودانيين الناشئة ـ الصغيرة العدد والخطيرة النفوذ ـ وبين حكومة السودان الممثلة في شخص دوقلاس نيوبولد السكرتير الإداري لحكومة السودان في ذلك الحين.

(٩) الطيب صالح، «عرس الزين»، دار العودة ـ بيروت، ١٩٨٦. ونشير في الإحالات اللاحقة إلى هذه الطبعة.

(١٠) الطيب صالح، «المجلة»، آخر ورقة، نحو أفق بعيد (١٣٦)، العدد ٦٠٤، ٤ ـ ١٩٩١/٩/١٠، ص ٧٨.

(١١) الرواية في الأصل بعنوان A morte e a morte de Quincas Berro Dágua للكاتب البرازيلي جورج أمادو. ترجمها نخلة ورد بعنوان «موت كينكس ـ صرخة الماء»، وترجمت مرة أخرى بعنوان «كان كان العوام الذي مات مرتين»، وترجمها فصل الأمين لدار العودة ـ بيروت، سنة ١٩٩٠، بعنوان «الرجل الذي مات مرتين»، وهذه الترجمة الأخيرة هي التي اعتمدنا عليها لتوفرها عند معالجة هذه المقاربة في صورتها النهائية، وإليها نحيل القارئ في إشاراتنا النصية اللاحقة، مع تفضيلنا للعنوان الذي اعتمده نخلة ورد.

(١٢) يمنى العيد، «الراوي: الموقع والشكل ـ بحث في السرد الروائي»، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت الطبعة الأولى، ١٩٨٦، ص ١٥.

(١٣) «عرس الزين»، ص ٥ و٩.

(١٤) «الرجل الذي مات مرتين»، ص ١٧ و١٩.

(١٥) «عرس الزين»، ص ٥ ـ ٧.

(١٦) «الرجل الذي مات مرتين»، ص ٥٣ ـ ٦٠.

(١٧) «عرس الزين»، ص ٩.

(١٨) «الرجل الذي مات مرتين»، ص ٦٤ ـ ٦٦ وص ٦٩ ـ ٧٠.

(١٩) «عرس الزين»، ص ٩٢.

(٢٠) جلال العشري، «زوربا السوداني أو البحث عن الذات الأفريقية»، مقال منشور، ضمن مقالات أخرى، في كتاب «عبقري الرواية العربية»، ص ١٧٧.

(٢١) «الرجل الذي مات مرتين»، ص ١٣ و ص ١٧.

(٢٢) المرجع نفسه، ص ٥٩.

(٢٣) «عرس الزين»، ص ٢٦.

(٢٤) المرجع نفسه، ص ٩.

(٢٥) «الرجل الذي مات مرتين»، ص ٥٣.

(٢٦) «عرس الزين»، ص ١٥.

(٢٧) محيي الدين صبحي وخلدون الشمعة، «الطيب صالح روائياً وناقداً»، «عبقري الرواية العربية»، ص ١٢٣.
(٢٨) المرجع نفسه ص ١٢٣.
(٢٩) المرجع نفسه، ص ١٢٣.
(٣٠) الطيب صالح، «مريود: الجزء الثاني من بندرشاه»، دار العودة ـ بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٨، ص ٤٩.
(٣١) «عرس الزين»، ص ٤٧.
(٣٢) الطيب صالح، «دومة ود حامد»، دار العودة ـ بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٧٠، ص ٤٠.
(٣٣) «مريود»، ص ٤٩.
(٣٤) هدى الحسيني، «الطيب صالح في بيروت: هناك أسرار لم أدركها بعد»، مقابلة مع الطيب صالح نشرت في كتاب «عبقري الرواية العربية»، ص ٢١٩.
(٣٥) «عرس الزين»، ص ٣٨.
(٣٦) لم يحدد الطيب صالح اسماً لتلك القرية الصغيرة على منحنى النيل في أيٍّ من روايتي «موسم الهجرة إلى الشمال» و«عرس الزين». ولكن، بما أنّ «ود حامد» كان اسماً للقرية في قصة «دومة ود حامد» فقد استنبط النقاد ذلك الاسم عند كلامهم على القرية، وقد فعل الطيب صالح الشيء نفسه عند لقاءاته مع النقاد وفي معرض نقده وتقييمه لرواياته المختلفة. أمّا في «ضو البيت»، أي حين أعطاه الكاتب بنيه الروائي (أو متنه الروائي المفتوح)، فقد جعلنا ندرك بصورة كافية أنّ «ود حامد» هو اسم «تلك القرية الصغيرة عند منحنى النيل»: مسرح رواياته وبعض قصصه القصيرة والإطار المكاني العام لبنيه الروائي المفتوح («نخلة على الجدول»، «حفنة تمر»، «دومة ود حامد»، «عرس الزين»، «موسم الهجرة إلى الشمال»، «بندرشاه: ضو البيت»، «مريود»)، وربما رواياته القادمة، إذ إنّ شخصية «مريود» كما يرى الطيب صالح، نفسه، هي «امتداد لشخصيات مستمرة تسير في خط طويل لا ينقطع» (هدى الحسيني، «الطيب صالح في بيروت: هناك أسرار لم أدركها بعد» لقاء منشور في كتاب «الطيب صالح: عبقري الرواية العربية» دار العودة ـ بيروت، الطبعة الرابعة، نوفمبر ١٩٨٤، ص ٢٢٠).
(٣٧) «عرس الزين»، ص ٥٤.
(٣٨) «الرجل الذي مات مرتين»، ص ٤٥.
(٣٩) «عرس الزين»، ص ٥٥.
(٤٠) «الرجل الذي مات مرتين»، ص ١٥.
(٤١) «عرس الزين»، ص ٥٥.
(٤٢) المرجع نفسه، ص ٥٦.
(٤٣) «الرجل الذي مات مرتين»، ص ٣٩.
(٤٤) المرجع نفسه، ص ٢٥.
(٤٥) «عرس الزين»، ص ٥٨.
(٤٦) الطيب صالح، «المجلة»، آخر ورقة، نحو أفق بعيد (١١٦)، العدد ٥٨٤، ١٧ ـ ١٩٩١/٤/٢٣، ص ٧٨.
(٤٧) المرجع نفسه، ص ٧٨.
(٤٨) «عرس الزين»، ص ٩٧ ـ ٩٨.
(٤٩) المرجع نفسه، ص ٥٤.
(٥٠) المرجع نفسه، ص ٩٧.

(٥١) «الرجل الذي مات مرتين»، ص ١٧ .
(٥٢) الشيخ محمد الشيخ، «الإنسان والتحليل الفاعلي ـ تحليل الشخصية السودانية من خلال «موسم الهجرة إلى الشمال» و«عرس الزين»، أبريل ١٩٨٩، ص ٣٢.
(٥٣) «الرجل الذي مات مرتين»، ص ١٧ ـ ١٨ .
(٥٤) المرجع نفسه، ص ٢٥ .
(٥٥) المرجع نفسه، ص ٥٧ .
(٥٦) «عرس الزين»، ص ٤٢ .
(٥٧) المرجع نفسه، ص ٩٦ ـ ٩٧ .
(٥٨) الطيب صالح، «بندرشاه: ضو البيت»، دار العودة ـ بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧١، ص ١١ .
(٥٩) «الرجل الذي مات مرتين»، ص ٤٨ ـ ٤٩ .
(٦٠) «عرس الزين»، ص ٨٧ .
(٦١) المرجع نفسه، ص ٤٦ .
(٦٢) المرجع نفسه، ص ٩٥ .
(٦٣) الشيخ محمد الشيخ، «الإنسان والتحليل الفاعلي»، ص ٣٠ .
(٦٤) «عرس الزين»، ص ١٠٣ .
(٦٥) المرجع نفسه، ص ١٠٤ .
(٦٦) المرجع نفسه، ص ٩٦ .

أميرة الزين

الكفروني الطائر(*)

(حول رواية «طائر الحوم»)

كيف سال الزمان إلى الماضي؟

ليس هناك سوى حدث واحد يجري في رواية حليم بركات الأخيرة «طائر الحوم». حدث واحد في الحاضر: تقع الأم على الدرج السفلي في منزل الكاتب، ومعها يقع الكاتب في الماضي، وترحل الأمّ إلى عالم سديمي تختلط فيه كل الأزمات التي عاشتها، بينما يبحر الكاتب في موج من الواقع والوهم.

«كيف تنسى أمي الحاضر، وتذكر الماضي السحيق؟

«أتساءل أين حدود الواقع وحدود الوهم؟

«كيف يتحول الوهم إلى واقع والواقع إلى وهم؟»[1].

مع سقوط الأمّ إلى الطابق السفلي في المنزل تشيع الفوضى في نظام الزمان فيمضي في كل الاتجاهات. وكما توجّه مارسيل في «البحث عن الزمن الضائع» باتجاه الماضي، وصار الحاضر مجرد عذر للكتابة عن الماضي عندما لامست شفتاه قطعة «المادلين» كذلك انعطف

(*) إشارة إلى أسطورة «الهولندي الطائر» التي استمدّ منها ريتشارد فاغنر أوبراه الشهيرة. والأسطورة تتكلّم على بحّار أسطوري حكم عليه بالإبحار ضدّ الرياح إلى يوم القيامة. ويُقال إنّ شبح سفينته يتراءى للبحارة في العواصف بالقرب من رأس الرجاء الصالح!

حليم بركات بسيلان الزمان في اتجاه الماضي، وصار الحاضر عذراً أو تعلّة أو وسيلة لاستحضار ما مضى عندما سقطت أمه على الدرج.

وابتدأ «يحوّم» صعوداً ونزولاً. يتغيّر لونه حين يرى المرتفعات، يحبها ويخافها معاً، يخبط بجناحيه بين صفحة وأخرى بحثاً عن «زمنه الضائع»!

مع سقوط الأمّ على الدرج، صار الحاضر أتفه الأزمنة، وصار الكاتب لا يراه إلا مبتذلاً سخيفاً. الحاضر هو الثرثرة العادية مع امرأة في الطائرة، أو مع عاملة المصعد، أو مع مضيفة «الطيران» عبر الهاتف. الذين يسكنون الحاضر هم أيضاً كائنات تافهة، عابرة، بل إن الحاضر كله لم يدخل عالم الوجود إلا لكي يستقلّه الكاتب إلى الماضي.

وفي كل حال فإنّ «هسرل» (Husserl) نفسه يكتب:

«الآن الحالية هي، بالضرورة، شيء فوري، وتبقى كذلك. إنها شكل يصرّ على أنه هنا من أجل مادّة جديدة أبداً».

ويعلق الناقد الأميركي كلود إيفنز (Claude Evans) على ذلك قائلاً:

«. . . غير أنّ هذا الشكل ينطمّ على الفور إلى ثلاثة أبعاد، بُعد السابق، وبعد اللاحق، وبعد التزامن، مع التركيز على تيار الوعي»[1].

يسيل الزمن، إذن، في اتجاه واحد، وتحاول الزوجة الحبيبة أن تخرجه من البعد الواحد، بإقامة الحوار مع زوجها، لكن الحوار ينتهي إلى ما يشبه المونولوغ، فيبقى صوتها أسير الحاضر الذي تحياه فيما يخترق صوته جدار ماضيه.

«أنت أسير مقارناتك. إنس الكفرون. إنها المرجع لكل شيء. . . طالما تصرّ على أن تجعل الكفرون المرجع لن تتمكّن من أن تبدأ علاقات جديدة، وترى نوعاً آخر من الجمال!»[2].

إذن، تفرّع الزمن إلى غصن الماضي فقط. وسقط الكاتب في طابقه السفلي مع سقوط امّه. تحوّلت الأمّ إلى «فترة» أو «مدّة» أو «حقبة» ماضية تملأ حاضراً بالحياة. وأراد الابن استعادتها بأيّ شكل، فما دامت فترة ماضية لا بدّ له من السفر في ذلك الاتجاه ليستعيدها. لا بدّ له من التطابق معها، فيعيش معها الماضي الذي عاشاه معاً في زمن الطفولة وفي مكان الريف. كان عليه من أجل أن لا يفقدها، وفي الماضي الحيّ في

الحاضر، أن يشاركها ذكرياتها، ويشاطرها عذاب الغياب عن الحاضر وفرح السكن في الماضي.

ويتحوّل الحاضر إلى وَهْم قصيّ تتداخل فيه الأزمنة:

«تصطخب في ذهني تداعيات لا أعرف كيف، ولماذا تتوالد، وما علاقتها ببعضها البعض؛ صور من الماضي حسبت أنني نسيتها كلياً تستيقظ في نفسي كما تشقّ النباتات قشرة الأرض في يوم مشمس بعد مطر غزير»[1].

كذلك يعيدُ هذا الوهم القصيّ خلق المكان، فيواكب المكانُ الزمانَ في رحلته نحو الماضي. وإذا كان الحاضر مجرّد عنبر للسفر إلى الماضي فإنّ المكان، هذا الرفيق الأزلي للزمان، هو أيضاً يلبس ثياب الماضي بدوره. هكذا تصبح «شُنْتُدُوه» الكفرون:

«ونهرب معاً إلى الكفرون، باتجاه جبال شنتدوه الشامخة»[2].

بذلك يتحوّل الحاضر إلى عبء ثقيل، وأكاد أقول إلى يأس، وإلى شرّ لا بدّ منه. وتنتهي الرواية برفض الحاضر والتململ منه، والتعبير عن رغبة شديدة في البقاء في الماضي. وتغلق الرواية على هذه الكلمات:

«هل كان لا بدّ من العودة»[3]؟

لكننا نعود نحن أيضاً كما عاد الكاتب من رحلتنا معه من الماضي/ الكفرون، وبعد أن انتهى الماضي بانتهاء الرواية نهايته الواقعية.

الرواية في هذا المنظار، كما يقول الناقد الفرنسي «جيرار جينيت»: «مضاعفة الزمانية، فهناك زمان الشيء المحكي، وهناك زمان الرواية»[4].

هكذا، إذن، نغادر الرواية التي لم تستطع الانتصار على الزمان بسبب التسلسل الزماني للكلمات، لكنها انتصرت في أن تحوّل ماضي الكاتب الشخصي إلى ماضينا جميعاً.

إن الطائر/ الكاتب الذي يحوم بين الكفرون و«شنتدوه» طلباً لفترة أو مدة من الماضي، لا يفعل ذلك من أجل استعادة زمانه الشخصي وحسب، بل لاستعادة زمن الجماعة الإنسانية بالمعنى اليونغي لهذا الاصطلاح. إنّ حليم بركات لا يستعيد ماضيه فقط. إنه يكرر رحلة نزول نحو الأعماق طالما قام بها عدد من «الأبناء». إنّها رحلة استعادة الرموز الأنثوية القديمة التي كانت مسيطرة على حضارة الإنسان قبل سيطرة الذكور عليها.

يقول عالم الأديان المقارن جوزف كامبل في كتابه الرائع «أقنعة الآلهة»: الميثولوجيا البدائية»: «إننا حين نعيد تقويم الأمومة فإننا نقوّمها على أساس أنها هذه القوة الخارقة التي كانت سائدة قبل الحضارة الهيلينية، على أساس أنها الأم الأرض، الأم الحياة، الأم الرحم الخلاق الذي يأتي بهبات الأرض»[٨].

وتضيف عالمة الأديان الأمريكية جين هيروسيون في كتابها «Themis»:

«إنّ الرؤيا الأمومية هي التي تعتبر الأرض، لا السماء، رمزاً مقدساً»[٩].

إن استعادة بركات لأمّه بالسفر إلى الماضي هو، بحكم إبداعه، سفر إلى الأكثر عمقاً؛ إلى ماضي الإنسانية البعيد، وإلى رمز قديم يجعل من الأم والأرض وحدة متكاملة.

وهكذا فإننا لا نستغرب أن تضيع الحدود أيضاً بين الأمّ والبلاد:

«نتتبّع أخبار موت البلاد البطيء كموت أمي»[١٠].

ويضيف في مكان آخر:

«موت طائر الحوم وموت البلاد وأمي»[١١].

وأيضاً يقول، مخاطباً الموسيقار الألماني:

«أوافقك كلياً يا فاغنر، أنت على حقّ أن الأرض الأم هي مصدر الحكمة»[١٢].

وكيف تحوّل الحاضر إلى تمرّد على الألوهة؟

ولا يوافق بركات فاغنر على هذه الكلمة فقط، بل على قضايا غيرها. ولا بد من القول إنّ هذا الموسيقار الكبير يمسك بكثير من خيوط الرواية، ويتنقل عبر كل أزمنتها؛ يربط الماضي بالأرض، والحاضر بممارسة الضعف، والمستقبل بالتمرد على كل أشكال الطغيان. إن رموزه القوية تسكن جسد الرواية.

كذلك يوحّد فاغنر - ديونيزوس الجديد أزمنة حليم بركات، خاصّة أنّ فاغنر كان يعتبر نفسه ديونيزوس الجديد المبشّر بطاقة موحّدة في هذا العالم عبر بناء مدينته الألمانية بايروت. إنّ فاغنر يوحّد أزمنة بركات ويدعوه إلى الانحناء نحو الأرض الأم لاستحضار الماضي. وحين يدعوه إلى أن ينهض من هذا الانحناء يعلن أن العنف هو قائد كل شيء في هذه الحياة.

وفي المقابل فإننا لا نجد حليم بركات يتكلم في الحاضر أو يحضر فيه إلا حين تخاطبه حبيبته، وحين يخاطب هو ڤاغنر ويصغي إليه. بذلك يصبح ڤاغنر والحبيبة الصوتين الوحيدين القادرين ـ لفترة قصيرة جداً ـ على انتشال الكاتب من أعماق الماضي إلى سطح الحاضر. بذلك يخرج من هذه الذكريات ليخاطب ڤاغنر وهو يسمع موسيقاه في الطائرة موافقاً على آرائه مرة أخرى:

«أوافقك يا ريتشارد ڤاغنر أن الآلهة وممثليهم على الأرض في هذه الأيام، وربما في مختلف العصور، خطاة. إنّ الإنسان هو الذي سيتقدمهم!»[١٣].

والحقيقة أن بركات عندما يطفو على سطح الحاضر فترة وجيزة لا يوافق ڤاغنر على آرائه وحسب، بل يتطابق معها تطابقاً كاملاً! يتبيّن موقفه من العنف ومن الأديان. فهو يدعو في الحاضر إلى الكفاح المستمرّ، وينتقد مارتن لوثر كينغ وسقراط والمسيح لاستسلامهم. يكاد أن يقترب من موقف نيتشه، ومن انتقاده للمسيحية. ثم يندفع مثل الموسيقار الألماني إلى دعوة قوية لتفجير قوى الحياة بكل أشكالها:

«ممارسة العنف متعة. حتى المتعة أصبحت عنفاً. الحبّ عنف. الرياضة عنف. الكتابة عنف. الجامعة عنف. الموسيقى عنف»[١٤].

إنّ موسيقى ڤاغنر تقف على نقيض الرجل الشعبي الذي يدفع بالكاتب إلى عمق الماضي البعيد. وحين يصغي الكاتب إليه يستطيع لوهلة أو يتكلم على أمور عامّة حول فلسفة الحياة، وليس على الكفرون فقط!

«وأعود أصغي لڤاغنر مأخوذاً بذلك الصراع العنيف بين الحبّ وشهوة القوة»[١٥].

بذلك يتبيّن الكاتب أفكار ڤاغنر المكمّلة لأفكار فويرباخ وهيغل، ويدعو معه إلى تفجير القوى والطاقات، وكأننا حين نصغي لحليم بركات يدعو إلى ممارسة العنف وعدم الاستسلام نكاد نرى ظل ڤاغنر قابعاً وراءه يردد: «أنا الإنسان! أنا ملايين البشر. أنا القوة المجسدة، وأنا الله الذي صار إنساناً مهرولاً في السهول والوديان والجبال حاملاً إلى الملأ إنجيل السعادة»[١٦]، أو حين يدعو ڤاغنر إلى التمرد: «سوف أحطّم النظام القائم للأشياء، هذا النظام الذي يقسم البشرية إلى أمم معادية قوية وضعيفة، منبوذة ومميزة، فقيرة وغنية، لأنها تجعل البشر غير سعداء. سوف أحطّم النظام القائم الذي يحوّل الملايين من العبيد في خدمة القلّة من البشر»[١٧].

وهنا تمضي موسيقى ڤاغنر بالكاتب إلى التأمل في مظاهر العنف التي لا تنحصر ببعد

زمني أو مكان واحد. وتنتشر صور الافتراس والصيد، الآكل والمأكول، عبر صفحات الرواية. وتقف الضحية والقاتل وجهاً لوجه يلخّصان الحياة.

«يندفع رثيف كما لو كان نمراً جائعاً اشتمّ رائحة الفريسة»[18].

وبرغم ذلك تحلّق أسراب «الحوم» في السماء، «متغافلة عن الصيادين الذين خرجوا من منازلهم إلى السطوح والتلال حاملين بنادقهم الصدئة»[19]. كما تسرح الثيران والأبقار الوحشية في البراري الواسعة تتناطح بقرونها الضخمة الحادة.

ينتهي الفصل الأول من الرواية مع تساقط أسراب الحوم ومع يأس الكاتب: «آه ما نفع المواجهة!»[20].

ونكاد أن تنتهي في الفصل ما قبل الأخير باليأس أيضاً:

«إنّ تاريخ الإنسان هو سجّل هائل للافتراس»[21].

بين يأس البداية ويأس النهاية يتأرجح طائر الحوم ـ الإنسان.. لكن فاغنر المثال كان قد دعاه إلى التمرد، التمرد على كل أشكال الألوهة والسلطة. إذ التمرد هو ظل لليأس هنا. وإن تداعي الأم يزيد من الثورة على الألوهة. هكذا يخاطب حلم بركات الإله:

«كيف تنسى كم صلّت لك مرات في النهار الواحد؟ كم أشعلت لك شمعاً وأحرقت بخوراً؟ كم قدّمت لك نذوراً؟»[22].

ثم يتساءل: «كم تضرّعت لربها «من وقعتي لحفرتي». ولكن لا يبدو أنه يسمعها»[23].

الكاتب اليائس، والتمرد اليائس يتبنّيان موقف فاغنر مرة أخرى من مسألة الألوهية:

«أعرف تماماً أن الإنسان هو المسؤول عن إنقاذ الآلهة كما كان مسؤولاً عن خلقهم. لن ينقذ الله أمي قبل أن أحررها من تسلطه على مصيرها بل أنقذه بموت أمي»[24].

يبقى أن بركات لا ينقذ الله، ولا ينقذ أمه، ويبقى البشر يقدّمون أنفسهم قرابين للآلهة. ولا يجد الكاتب عزاء عن استمرارية الشهادة الإنسانية سوى عزاء الكتابة لأنها بدورها شاهد؛ شاهد أزلي على أزلية الضحية الإنسانية.

كيف تنتقل عناصر الماء والطيران بين ماض وحاضر وضعف وقوة؟

ومن أجل أن تتحوّل الكتابة إلى شهادة على سقوط الإنسان وارتفاع الإله، كان لا بدّ

لحليم بركات من أن يرحل إلى غابة من الرموز ليعكس صراع الجبروت والضعف. وكان لا بد له من اختيار رمزين يتقمّصان هذه الثنائية ويعكسان حالاتها!

كان لا بدّ له من أن يرتفع هو بنفسه، طائر الحوم، إلى أعالي السماء، ويسقط على الأرض مضرجاً بالدماء.

وكان لا بدّ له من أن يتحول نهراً غاضباً متمرداً أحياناً، ثم وديعاً مستسلماً لرقة المياه وانسيابها.

وإنه لأمر يلفت انتباه كل من يتابع أعمال حليم بركات: أن يرى وفاءه الشديد للرموز نفسها، من عمل خلّاق لآخر.

كان الناقد الفرنسي الشهير غاستون باشلار يشدّد في دراسته للأعمال الأدبية على عودة الرموز نفسها أو ما يسمّيه بالعناصر (Éléments) عند الأديب نفسه باستمرار. والحقيقة أنّ بركات خير مثال على ذلك. إنّ عنصريْ الماء والهواء ليتكرّران من عمل لآخر، وإنّ الكاتب لفي رحيل مستمرّ بين هذين العنصرين. إنّ «طائر الحوم» هو زميل لذلك الطائر الذي يعود إلى البحر (إشارة إلى روايته «عودة الطائر إلى البحر»)، ولربما يصحّ القول إنه إذا كان نيتشه يلقب بكاتب الجبل، الكاتب ضدّ الهواء كما يسميه باشلار، فإنّ حليم بركات هو كاتب الهواء والماء معاً. «كان نيتشه مثل روسو يفكر وهو يمشي. لقد صنع من المشي معركة. إنّ المشي هو الذي يعطي الإيقاع القوي لطاقة زرادشت»[٢٥].

أما حليم بركات فيرفض عنصريْ التراب والنار، ويفضّل الانطلاق في رحاب الأعالي من الفضاء والأعماق من الماء.

وإذا كان صحيحاً ما يراه باشلار من أن «العناصر الأربعة المادية من ماء وهواء ونار وتراب تعبّر عن أربعة نماذج من التحدي»[٢٦]، وإذا كان صحيحاً أننا «نرى في دراسات المادة الخيالية عنصراً رباعياً لهذا التحدي»، فإنّ هذا التحدي يبرز على أكمل وجوهه في رمزيْ الطائر والنهر، أو عنصري الهواء والماء...

حليم بركات يرى في طائر الحوم الحرية القصوى. وكما يقول باشلار في هذا الصدد: «فإذا كانت الصُوَر في السماء فقيرة، فإنّ التحركات حرّة»[٢٧].

وها هو يخاطبه حالماً لو كان بإمكانه هو أيضاً أن يطير:

«عندما تحلّق فوق الأرض، ما علاقتك بالريح؟ ماذا تراقب؟ وعمّ تبحث؟»[٢٨].

يعلّق أنظاره على هذا الكائن السابح في الهواء في وسط بلا حدود. ولشدّة ما يتأمله وهو يرتفع ويهبط لا يلبث أن يدخل هو بنفسه في حركة طيران مماثلة. إنّ أهم ما في رواية بركات الأخيرة هو تقمّصه طائر الحوم. ولا يتمّ هذا التقمص عبر رموز مجردة، بل على العكس يصف لنا الكاتب كيفية تحوّله تدريجاً من شكل إنسان إلى شكل طائر، فهو كلّما وقف متأملاً الطيور من مكان شاهق ازدادت رغبته في التحليق وفي أن يكبر، في أن يرفع جبهته ويطير. وشيئاً فشيئاً نراه يفلت من الجاذبية التي تشده إلى الأرض، وتخفّ وطأة المعركة بين ما يعانيه من رغبة في التحليق وخوف من السقوط. تقوى رغبته ويشعر بخفّة جسده. وهو لم يصل إلى هذه المرحلة من الخفة إلا بعد أن رفع النظر إلى الأعالي كثيراً، وحاول تقليد الطيور عن طريق ممارسة الطبيعة. لقد تدرب حليم بركات مطوّلاً كي يصبر طائراً، درّبه على ذلك الانطلاق في حياة الطبيعة في الكفرون.

ويقول باشلار في هذا الصدد: «إن الارتفاع يتطلّب تدريباً طويلاً. من يريد أن يتعلّم الطيران ذات يوم، عليه قبل كل شيء أن يتعلم كيف يقف على قدميه، كيف يركض؟ كيف يقفز؟ كيف يتسلّق؟ وكيف يرقص... إن الإنسان لا يستطيع أن يطير دفعة واحدة!»[29].

وإذن فإن حياة الريف هيأت الروائي وأعدته لتقمّص طائر الحوم. وها هو يدخل في مرحلة التحوّل، فيخاطب حبيبته مستغرباً أنها لا تتحوّل معه:

«هل تشعرين بأن قلبك ينخطف من صدركِ عندما تطلّين من مكان شاهق. أنا أشعر كأنما تنمو لي جوانح فأحلّق مذهولاً. ينخطف قلبي وينطلق من عشه مثل طائر الحوم، يرتفع، يرفرف بجناحيه. حقاً. اختبار رائع أن ينخطف الإنسان، أن تتكوّن له جوانح فيجوب أجواء رحبة رحبة رحبة..»[30].

ما يقوله باشلار حول الدخول في تجربة الطيران ينطبق تماماً على حليم بركات، وهو يتحوّل من إنسان إلى طائر. «إن الإنسان يشعر بولادة أجنحة له حين لا يعود يقوم بأيّ جهد للطيران. إنّ هذه الأجنحة تولد تلقائياً وعلى الفور كدليل على الانتصار»[31].

يتداخل الطائر في الكاتب ويحصل التحول ضمن جسده، وها هو يرحل:

«شيء ما في صدري ينخطف. أحسّه بكل جوارحي. ينطلق مثل طائر الحوم. ها هو يرتفع، يضرب جناحيه في وجه السماء الواسعة، يخترق كثافات الغيوم البيضاء فوق الأطلسي»[32].

وهكذا يسافر الطائر حليم بركات من أميركا إلى سورية، إلى وادي الكفرون، ويحط مطمئناً مبهوراً. وينادي طائر الحوم كزميل له، وهما يحلّقان معاً في سماء الكفرون:

«مثلك يا طائر الحوم عبرت القارات وحلّقت فوق القمم»[٣٣].

ومع تحليقه، يبلغ الطائر حليم بركات أقصى التطابق مع العنصر الروائي الذي تبنّاه. في هذا الصدد، يقول باشلار:

«ألسنا نجد هنا الذكرى الهائلة، الذكرى السحيقة التي لا تعرف تاريخاً للحالة الهوائية، لحالة لا شيء فيها ثقيل، لحالة تتحوّل المادة خلالها في داخلنا إلى خفة»[٣٤].

ولا يشمل هذا التحول الطائر بركات وحده، بل نراه هنا ـ كما انتقل من زمنه الفردي إلى الزمن الجماعي، زمن الماضي ـ الأرض. ينتقل بهذا التحوّل منه، هو الطائر الفرد، إلى الطيور الأخرى/ سكان القرية، فأغلبهم طيور. منصور مثلاً يشعر بأنه «محمول على جناحي نسر يحوم فوق أودية عميقة كمجروح قلبه»[٣٥].

وميكادو يقول له:

«لا ازال امشي واركض و... اطير»[٣٦]، «ونتحوّل بدورنا نحن أيضاً إلى طيور»، «نحن جميعاً نغرّد في القفص، نريد أن نتحرّر من الأقفاص وأن ننطلق في الأجواء الفسيحة، أن نحلّق فوق القمم والأودية، وأن نعبر الآفاق، وأن نموت قبل أن تتكسر اجنحتنا، وأن نبقى أسطورة».

هكذا يحمل طائر الحوم بين جناحيه الكاتب/ الفرد، وسكان القرية، والجماعة البشرية، ويتحوّل إلى رمز جمع في مكان جمع وزمان مفرد.

والمثير للاهتمام في رواية حليم بركات الأخيرة هو تكثيفه للرمز على جميع المستويات وتعقيده له أو للعنصر كما يحبّ باشلار أن يسميه إلى درجة يصل به إلى ما يشبه الأسطورة.

إن طائر الحوم يلخص الحرية في مكان جمع. إنه طائر أسطوري مهاجر باستمرار بين الجنوب والشمال، عابراً للقارات، له تاريخ مع المسافات الشاسعة والآفاق المتفتحة[٣٧]. «إن عنقه مثل جسر بين جزيرتين»[٣٨] إنه في كل مكان: في الكفرون وفي «شتندو»، ولكن ما همّ المكان؟ الطائر يحضر أينما كان الكاتب ويملأ المكان. ويكفي أن تضع حبيبته يدها على يده حتى يحسّ وكأن طائراً حط على يده[٣٩]. ويحضر التداعي: وهكذا كنا في

«شتندو» «تراقب ألوان الأشجار وتلتقط بعضها وهي تتساقط مثل ريش طائر الحوم».

والطائر أيضاً زمان مفرد، هو طائر مكان جمع، يحضر أينما وقع نظر الكاتب، لكنه أيضاً طائر زمان فرد، إنه آت من الكفرون. إذن من ماضٍ واحد: هو ماضي الكاتب.

كذلك يتقمص الطائر ماضي الكاتب (الماضي الفردي). إن طائر الحوم هو أيضاً أبوه. هكذا يصف حليم بركات كيف اقترب من أبيه المحتضر، «فاقتربت بوجل كما اقتربت من طائر الحوم المصاب». وطائر الحوم كذلك أمه: «يرقد جسدها الصغير فوق رأسها وتتنفس بصعوبة. أضطرب كما اضطربت أمام طائر الحوم الجريح لا أدري ما أفعل».

ولا يكتفي بركات برموز الطيران ليتحرّر ويدخل في مصير من «الخفة». إن الحرية لا تكفيه. إنه يبحث أيضاً عما يطهّره وينقّيه من أدران العالم. وكما ارتفع في الفضاء سوف نراه يغتمر الأنهار ليغتسل فيها. هكذا تتأرجح الرواية من طيران إلى وقوع، ومن ارتفاع إلى هبوط. إن بركات يحبّ المرتفعات بقدر ما يكرهها، وهو يعرف، كما يقول باشلار عن ريلكه، «إنّ كل حلم بالطيران يتضمّن السقوط البطيء» أيضاً... إن الحلم بالطيران هو دلالة على شخصية جامعة بين السقوط والسمو».

ولا شك في أنه يعرف أن للانحناء فوق الأرض ما يعاكسه. إن الارتفاع يعني تحمل استقامة قاماتنا إذا صحّ التعبير وتصحيح تقوّس أجسادنا. إنه بالطيران ينتصر على أعماق الماء. وكما يقول باشلار أيضاً واصلاً بين السقوط والارتفاع: «إن الكائن الذي يصعد يرى الهوّة تختفي تحته وتنحلّ وتذوب..». كذلك يصل الكاتب بين الأعماق والأعالي. وكما قام بتجربة الطيران نراه عبر السباحة يتطابق مع انسياب الماء. «أركض في النهر وأخب فيه مثل حصان جموح متكبر تحرر من سرجه ولجامه. المياه تترش عن يميني وشمالي، ويتطاير بعضها إلى وجهي وصدري وكتفي. المياه، المياه، المياه. كانت الأرض مياهاً. ستعود الأرض مياهاً».

لكنه كما لم يكتف بالطيران، ها هو أيضاً لا يكتفي بالسباحة. هناك تقمّص مخلوقات الفضاء وصار طائراً وحوّلنا معه إلى طيور. وهنا يتحوّل إلى مياه:

«أتدفق شلّالات تجاه الأودية العميقة. أسيل معها في السهول، أتسرّب إلى جوف الأرض ومسامّ النباتات، وأتبخر فأسافر غيوماً بيضاء داكنة».

كما يتحوّل إلى مخلوقات النهر أيضاً:

«بعودة حبيبتي بعد سنوات تحوّل العالم إلى نهر، وتحوّلنا نحن إلى أسماك ملوّنة. سبحنا بحرية في مختلف الاتجاهات والأعماق»[٦٢].

وكما تحوّل الطائر إلى مكان جمع، ها هو النهر يسيل إلى هذا المصير:

«يتحول العالم إلى نهر. كل شيء يتحرك، ينمو، يتموّج، يعصف، يتدفّق. تتقاذفنا التيارات. تهبط بنا وتصعد. يدخل ملحها إلى أعماقنا»[٦٣].

ويصبح العالم طائراً جمعاً، ونهراً جمعاً، «ممتلئاً بالنقاء الميتافيزيقي للعنصر»[٦٤].

ومع اختيار المياه كوسط ديناميكي يطهّره ويحضنه في آن معاً، يعود بركات من حيث بدأ، رابطاً خيط الماضي السحيق حيث أمه الأرض... إلى العالم النّهر، حيث أمه أيضاً هناك، فللمياه «أمومة عميقة... طابع أنثوي»[٦٥].

إنّ سيطرة المياه على الرواية تذكّرنا بفاغنر من جديد، فاغنر الذي يحبّه حليم بركات ويعجب برؤياه. كان مؤلّف برسيفال يضع تصوّراً لأصوات المغنين على أساس أنّهم زوارق تطفو فوق بحر الأوركسترا.

أميرة الزين

الهوامش

(١) طائر الحوم، ص ٤٨.
(٢) كلود إيفنز، استراتيجيات التفكيك، ص ٩٩.
(٣) طائر الحوم، ص ٨٠.
(٤) طائر الحوم، ص ٨٦.
(٥) طائر الحوم، ص ٧٠.
(٦) طائر الحوم، ص ١١٤.
(٧) جيرار جينيت، تشكيلات ١ ـ ٢ ـ ٣، ص ٧١.
(٨) جوزف كامبل، أقنعة الآلهة، ص ٦٦.
(٩) جين هيروسيون، ثيمس، ص ٥١.
(١٠) طائر الحوم، ص ١٥.
(١١) طائر الحوم، ص ٦٥.
(١٢) طائر الحوم، ص ٢٤.
(١٣) طائر الحوم، ص ٣٥.
(١٤) طائر الحوم، ص ٤٦.

(١٥) ريتشارد فاغنر. الدراما والموسيقى، ص ٧٢.
(١٦) الدراما والموسيقى، ص ٧٣.
(١٨) طائر الحوم، ص ١٠.
(١٩) طائر الحوم، ص ٩.
(٢٠) طائر الحوم، ص ١٨.
(٢١) طائر الحوم، ص ١٠٨.
(٢٢) طائر الحوم، ص ١٦.
(٢٣) طائر الحوم، ص ١٧.
(٢٤) طائر الحوم، ص ٢٣.
(٢٥) غاستون باشلار، «الماء والأحلام»، ص ٢١٨.
(٢٦) الماء والأحلام، ص ٢١٤.
(٢٧) غاستون باشلار، الهواء والأحلام، ص ٧٤.
(٢٨) طائر الحوم، ص ٥٠.
(٢٩) الهواء والأحلام، ص ٢٨٢.
(٣٠) طائر الحوم، ص ٤٥.
(٣١) الهواء والأحلام، ص ٧٢.
(٣٢) طائر الحوم، ص ٥٣.
(٣٣) طائر الحوم، ص ١١.
(٣٤) الهواء والأحلام، ص ٤٣.
(٣٥) طائر الحوم، ص ٣٨.
(٣٦) طائر الحوم، ص ٥٦.
(٣٧) طائر الحوم، ص ٢٤.
(٣٨) طائر الحوم، ص ٢٤.
(٣٩) طائر الحوم، ص ٦٦.
(٤٠) طائر الحوم، ص ٨٨.
(٤١) طائر الحوم، ص ٩٩.
(٤٢) طائر الحوم، ص ١٠٠.
(٤٣) الهواء والأحلام، ص ٤٥.
(٤٤) الهواء والأحلام، ص ٧١.
(٤٥) طائر الحوم، ص ٥٩.
(٤٦) طائر الحوم، ص ٥٩.
(٤٧) طائر الحوم، ص ٤٢.
(٤٨) طائر الحوم، ص ٤٢.
(٤٩) المياه والأحلام، ص ٢٠.
(٥٠) المياه والأحلام، ص ٢٠.

المراجع

- Bachelard, Gaston: **L'eau et les reves: Essai sur L'imagination de la matiere.** Librairie Jose Corti. 1942.

- Bachelard, Gaston: **L'air et les songes: Essai sur L'imagination du mouvement.** Librairie Jose Corti. 1943.

- Campbell, Joseph: **The masks of Gods: Primitive Mythology.** New York. Penguin Books. 1959.

- Cary, Nelson: **The Incarnate word: Literature as a verbal space;** Urban. University of Illinois Press. 1973.

- Daghistan, Ann: **Spatial form in narrative.** Forward by Joseph Frank. Cornell University Press. 1981.

- Genette, Gerard: **Figures 1, 2, 3,** Collection «Poétique». Aux éditions du Seuil. 1972.

- Harrison, Jane Ellen: **Themis**. Cleveland word Publishing co. 1962.

- Kristeva, Julia: **Le désir du langage.** (Chapter: La maternite selon Bellini).

- Mercier, Vivian: **The new Novel from Queneau to Pinget.** New York. farrar, Strauss and Grimes. 1971.

- Von Silverman Jane: The modernist Madonna: Semiotics of the Maternal **Metaphor. Indiana** University Press. Bloomington, Indianapolis. 1989

- Wagner, Richard: **On music and drama. A compendium of Richard's Wagner prose works.** New York. 1964.

صباح غندور

رحلة حياة أو موت؟

(حول «رحلة غاندي الصغير»)

تُقدّم رواية الياس خوري الأخيرة «رحلة غاندي الصغير» صورة صارخة للحرب الأهلية اللبنانية التي بدأت سنة ١٩٧٥. فالقارئة لهذه الرواية تتساءل عندما يطالعها عنوان الرواية عن نوع الرحلة التي سيقدّمها الياس خوري لقرّائه. هل هي رحلة مشابهة لرحلة ابن بطوطة من أجل المعرفة والاستكشاف؟ أم هل يشبه غاندي الصغير في أهميته غاندي الهند المعروف تاريخياً؟ أم هل ستقدّم إلينا الرواية سيرة غاندي الصغير من ساعة مولده إلى مماته؟ تفاجأ بعد صفحات قليلة من الرواية بأنّ غاندي الصغير وجد مقتولاً!! ولا بدّ للقارئة أن تتساءل حينئذٍ كما تساءل صباح زوين في مراجعته لهذه الرواية: لماذا يكتب خوري إذن ما دام «يقتل أشخاصه في أول صفحة؟»[1].

في هذا السؤال يكمن سرّ هذه الرواية. فالقارئة التي اعتادت أن تقرأ الروايات أفقياً، تتتبّع أحداثها من البداية إلى النهاية وتنتظر بعض التشويقات، ستخيب ظنّها في هذه الرواية. فهي لن تجد فيها أيّ من تقنيات الرواية التقليدية أو الكلاسيكية. بل هي ستفاجأ بكل خبر تقرأه كما كانت تفاجئنا الحرب اللبنانية بين الفينة والأخرى بآمال في الحلّ لا تلبث أن تندثر خلال أيام قليلة.

يُطرح السؤال علينا بالفعل ولكن بغير النغمة السلبية التي يستخدمها صباح زوين في مراجعته. أيكتب خوري حقاً ليخبرنا عن الواقع وأيّ واقع؟ أم أنه يتجاوز هذا الهدف؟ وإلى أي مدى؟ كيف يعالج الياس خوري الحاضر المعاش يومياً بكل تفكّكه وأزماته

الاجتماعية والثقافية والسياسية في كتابته؟ وهل يدعونا هذا النمط من الكتابة إلى المساهمة في خلق الرواية مع المؤلف، أي إلى اكتشاف الحاضر؟

لم يعد الخطاب الروائي مجرّد مواعظ وأحكام تلقنها/يلقنها الكاتبة/الكاتب للقارئة لتتعلّم منها العبر والدروس في الحياة. بل أصبحت الكتابة نفسها هي اكتشاف. تكشف الكتابة عن نفسها أي عن طريقة التعبير، وبذلك فهي تكشف عن الواقع اليومي المعاش.

إنّ النمط الذي لاحظناه في كتابة العديد من قصص الحرب يختلف عن النمط الذي عرفناه في كتابة الرواية التاريخية التي تؤرخ الأحداث وتفسّرها. كما أنه مغاير أيضاً للرواية الواقعية حيث تتخيل الكاتب يحمل آلة تصوير على كتفه ويجول في معترك الحياة ليصوّر ما يحدث فيها على مثال «طواحين بيروت» لتوفيق يوسف عواد. فبالرغم من أن هذه الكتابة تنجح إلى حد ما في تصوير التناقضات الاجتماعية والسياسية، فإنها تبقى محكومة بمنظور احادي وهو منظور الكاتب العالم بكلّ ما يقوم به أبطاله.

هذا لا يعني أنّ جميع الروائيات والروائيين الذين تناولوا موضوع الحرب في كتاباتهم يتعاملون مع «نصّ مفتوح» كالذي سنقرأه في «رحلة غاندي الصغير». فلا يزال البعض من روائيي الحرب يكتبون من موقع سلطوي واعٍ لذاته. ويبقى المنظور الأحادي واضحاً في رواياتهم على الرغم من استخدامها للتقنيات الفنية الحديثة، ومن تعدّد في الأصوات أو في مستوى اللغة. ومن هؤلاء غادة السمان وليلى عسيران ويوسف حبشي الأشقر.

أوّل ما يلفت نظر القارئة في «رحلة غاندي الصغير» أنّ هذه الرواية تتخلّص نهائياً من سلطة الكاتب العالم بكل شيء. فالنصّ المفتوح كما يعرفه كمال أبو ديب هو «نصّ غير متشكّل وهو في رفضه للتشكل يرفض أن يصبح طقساً قابلاً لممارسة السلطة»[١]. فمن هذا المنطلق نستطيع أن نفهم إلى حد ما لماذا يضع الياس خوري نفسه داخل النص. فهو منذ البداية يوحي للقارئة بعدم وجود سلطة للكاتب العارف بكلّ خفايا الأمور، حتى أنه يدعو القارئة للاكتشاف معه. فهو بوضعه لنفسه داخل إطار الرواية يوهمنا بأنه يريد أن يتخلص نهائياً من سلطة الكاتب الرعوية. فنحن، إذن، نجد أنفسنا نقرأ نصاً مفتوحاً. ويشير إلى ذلك رولان بارت في كتابه «حفيف اللغة» بالقول: «أن نعين كاتباً لنصّ معينّ يعني أن نعطي ذلك النصّ دلالة سلطوية متمثّلة في الكاتب/الخالق»[٢]. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ التعامل مع نصّ مفتوح يعني الكشف عن المستويات المتعددة للنصّ بالنسبة إلى طريقة السرد أو اللغات المتعددة.

أودّ التأكيد هنا إلى أنني سأفرق في هذه المقالة بين الكاتب/الراوي أي الياس خوري داخل بنية الرواية والتي هو أحد شخوصها، والروائي، مؤلف رواية «رحلة غاندي الصغير»، الذي نقرأ اسمه على غلاف الكتاب والذي كتب الإهداء إلى ولديه «عبلة وطلال»، وافتتح روايته ببيت من الشعر لابن عربي، وقسم روايته إلى أبواب سبعة متفاوتة في الشكل والمضمون.

تعرض «رحلة غاندي الصغير» تجوال إنسان عادي في هذه الدنيا، عبد الكريم حصن الأحمدي المغايري الملقّب بغاندي الصغير. لا يمثل غاندي أعلى طبقات المجتمع أو المفكرين أو الثوريين. بل هو إنسان بسيط من أدنى طبقات المجتمع قذفت به الأيام من «مشتى حسن» مسقط رأسه في شمال لبنان مروراً بطرابلس حتى انتهى به المطاف في بيروت حيث اشتغل كماسح أحذية. ثم وجد مقتولاً عندما غزا الصهاينة بيروت في صيف ١٩٨٢، حين «صارت الحرب أقنعة على وجوه الجميع. الناس صاروا أقنعة بلا عيون، يمشون كالهائمين في شوارع المدينة» (ص ١٧).

هذا ملخّص قراءة «عادية» لرحلة غاندي الصغير. وهنا المقصود التفرقة بينها وبين «القراءة الذكية»، هذا التصنيف يعود لعبد الفتاح كليطو. تساءلت من قبل عما إذا كانت هذه الرواية هي سرد أحداث لحياة غاندي من مولده إلى مماته. إذا افترضنا أنها كذلك يبقى علينا أن نتفحّص كيفية سرد الروائي لتجوال غاندي الصغير.

تتميّز هذه الرواية عن عدة روايات أخرى تناولت الحرب الأهلية بطريقة سرد مختلفة. هذا التغيير في طريقة السرد يؤدي إلى تغيير في بنية الرواية. فهذه الرواية تتضمن سبعة فصول متفاوتة في الطول. يتألف الفصل الأول من خمس صفحات تقريباً ويتضاعف الفصل الثاني تقريباً ليتكوّن من إحدى عشرة صفحة، والثالث من أربع وعشرين وهكذا. ثم لا تلبث الفصول أن تبدأ بالتقلّص إلى أن تنتهي في الفصل السابع والأخير المؤلّف من صفحتين فقط. فبداية أو نهاية الرواية التي تخبر بموت غاندي لا تتطلّب سرداً طويلاً بل مختصراً. أما مجرى حياة غاندي المليئة بالتنقلات والأحداث، فهي في حاجة إلى فصول وسطى أطول لكي تقدم لنا ما تحتويه حياته من أخبار. فنقرأ هذه الرواية وكأننا نفتح صندوق «باندورا» أو اللعبة الروسية ونفاجأ بمحتوياتها. ففي الدمية الروسية نفتح ونفتح ونفتح وكأننا بذلك نجد أخباراً وأحداثاً ومفاجآت جديدة، محزنة وجميلة، كلما توغلنا إلى الداخل.

نقرأ في الصفحة الأولى من الرواية «أروي الحكاية والحكاية لم تنته. الحكاية هي مجرد

اسماء. عندما عرفت أسماءهم عرفت الحكاية» (ص ١٧). فهل علاقة الفصول أو ترابطها فيما بينها هي ترابط أسماء؟ فنحن ننتقل من حكاية إلى أخرى، من حدث إلى آخر بمجرّد ذكر اسم ما. فالراوي/الكاتب يروي الحكاية، يحاول أن يتتبّع أخبار غاندي الصغير. يسأل، يحاور ويستفسر ولكن الحكاية هي حكاية الحياة أو الموت لأن «الحكاية الحقيقية هي حكاية الناس العاجزين عن الهرب» (ص ٢٥)، حكاية الناس المجبرين على مواجهة ظروف الحرب، فإما أن ينجوا بحياتهم أو يموتوا. فيصبح أمامنا معادلة: كأنّ الحكاية تساوي الحياة بكل مفاجآتها الجميلة والمرعبة، المتوقعة وغير المتوقعة، بعذابها، ومتعتها، بشقائها وحلاوتها.

هل نحن، إذن، أمام حكايات مشابهة في شكلها وتسلسل أحداثها لحكايات شهرزاد للملك شهريار في «ألف ليلة وليلة»؟ وما هي القصّة ـ الإطار التي تحتوي عليها الرواية؟ وهل المقاربة بين «ألف ليلة وليلة» و«رحلة غاندي الصغير» تنتهي عند بنية الرواية فقط، أم تتعدّاها إلى أبعد من ذلك؟ تروي شهرزاد الحكايات لتنقذ نفسها من الموت ولتمنح الطاغية فرصة أخرى لإعادة التفكير، فمن يشتري الحياة في «رحلة غاندي الصغير» ما دمنا نعلم أنّ معظم شخوصها ماتوا أو اختفوا؟ وهل الحياة ضمن هذا الإطار تساوي الكتابة والابداع؟ ولماذا اختار المؤلف الياس خوري هذه البنية لروايته؟

سأحاول الإجابة عن هذه الأسئلة وذلك بقراءة أو تفكيك بعض العناصر أو التقنيات الأساسية المستخدمة في الرواية والتي ستساعدنا على فهم عملية الخلق أو الكتابة لدى المؤلف.

إنّ الإطار الأول أو الأساسي لهذه الرواية هو الحرب اللبنانية، وبالتحديد اجتياح الصهاينة لبيروت. فمعظم أحداث الرواية تتخذ كمرجع لها هذا الحدث حيث أنه يشكل القلب النابض الذي يمنح الحياة أو الموت لشخوص الرواية. قتل غاندي عندما غزا الصهاينة بيروت في ١٥ أيلول ١٩٨٢. كما اختفت أليس العاهرة خلال أحداث بيروت في شباط ١٩٨٤. فتطوّر هذه الأحداث التاريخية يقع داخل هذا الإطار. الاجتياح يساوي الموت، والكتابة بعد انزياح كابوس الغزو الصهيوني تردّ للموتى الحياة وتعيد خلق الذاكرة.

ويتمثّل الإطار الثاني والمتساوي في أهميته مع الإطار الأول، في الكاتب/الراوي، أي الياس خوري داخل الرواية. ويتداخل هذا الإطار أيضاً مع الإطار الثالث المتمثّل في أليس التي تروي الحكايات للكاتب/الراوي إلى أن تختفي بعد أحداث شباط.

ويقود الإطاران الأخيران المتداخلان أحدهما بالآخر إلى أُطُر وأحداث أخرى تتفرّع منها أو تنصبّ فيها جميع أحداث الرواية. فالكاتب/الراوي يبحث عن أليس ليتتبّع من خلال أخبار غاندي الصغير. وغاندي الصغير يقابل أليس بالصدفة ويخبرها بقصّة حياته. ومن خلال غاندي نتعرف إلى قصة ابنه حصن، وعمله كحلاق، وعلاقاته النسائية. وهكذا ننتقل من حادثة إلى أخرى، من خبر إلى آخر. تبدو هذه الأحداث وكأنها مستقلة بعضها عن بعض، وكأنه ليس هنالك أيّ ترابط منطقي أو زمني لتسلسلها هذا سوى ترابطها عبر الأسماء.

هذا التميز في طرائق السرد، والذي يشبه في تسلسله حكايات «ألف ليلة وليلة»، هو أحد مقوّمات هذه الرواية. يتمثّل هذا التميز في انفتاح «رحلة غاندي الصغير» على عالم المحكي اليومي والمعاش. أو بالأحرى، انفتاح الرواية على اللغات المتعدّدة المتداولة يومياً بين الناس والتعابير المحلية التي تستولي على معظم الأحاديث اليومية. تقول أليس للكاتب الراوي:

«أنت مفتكر أنه أنا أليس، بس مش صحيح يا ابني، أليس كانت، هلّق يعني كان، وكان يعني من زمان، وكله كان من زمان، ما في شيء اسمه هلّق» (ص ٢٢).

بالإضافة إلى استخدام اللغة اليومية المتداولة (مفتكر، مش صحيح، ما في شي اسمه هلّق) وخلطها مع اللغة الفصحى، يلفت نظرنا تداخل آخر في النصّ. إنه علاقة الترابط الزمني بين الماضي والحاضر والذي يحاول هذا النص أن يظهره على حقيقته، أي أن يظهر تداخله وتشابكه، لأنّ التسلسل الزمني المنطقي للأمور هو بالفعل تسلسل مفتعل ومصطنع. فتداخل الماضي بالحاضر أو رجوع الحاضر إلى الماضي، أي إلى الذاكرة هو أحد أسس هذا النصّ. فأليس التي تروي القصص للكاتب/الراوي يناهز عمرها الستين، بينما الأحداث المروية هي من الذاكرة. بعض هذه الأحداث تعود لأيام طفولة أليس، وتنبّهنا إلى قدرتها على تذكّر الماضي، أما بعضها الآخر فيتعلّق بمعرفتها بغاندي الصغير.

يقول الياس خوري في مقالته «كتابة الحاضر»: «إن الذاكرة والنسيان هما المرآتان الأساسيتان في عملية الإبداع الأدبي. فالذاكرة تعود إلى مرجعها الأساسي أي إلى الماضي في محاولة لاسترجاع الأخبار والأحداث، في حين تجد نفسها أمام المرآة الأخرى، النسيان، والتي لا تستطيع أن تستحضر الماضي بكل تفاصيله الدقيقة. عندما تحاول الكتابة، أن تدوّن الأحداث، فهي محكومة بهاتين المرآتين وبذلك فهي تقترب من

الكذب»[١٩]. ويضيف خوري «والكذب هنا ليس عكس الحقيقي، إنه وجهه الآخر. انه تقديم الأشياء عبر اللغة أي عبر المجاز والاستعارة، والحكاية، والأشياء حين تقدم نفسها تتحوّل. هذا التحويل هو الذي اصطلح العرب على تسميته بالكذب. . . هذا الافتراق والتسمية الذي نسمّيه «الكذب» الأدبي هو الصدق. فالكاتب لا يبحث عن الحقيقة خارجه، الحقيقة ليست جاهزة، إنها تصنع وتروى وروايتها هي أحد أشكال صناعتها»[٢٠].

يكشف لنا الياس خوري في هذه المقولة عن عمليته الإبداعية في الكتابة. فالأخبار التي ترويها أليس هي مشوبة بالغموض بفعل التذكّر والنسيان، ولكن الكاتب/الراوي أي المتلقي/المستمع يكتبها لنا كما يسمعها. ولكن الكتابة هي نوع من الكذب كما أنها نوع من الصدق في آن واحد. فالتدوين للأحداث بدلاً من أن يكون تثبيتاً لصحّتها، يضفي عليها الغموض والشك. وإلاّ كيف لنا أن نفسّر مثلاً إهداء الماعز من قبل غاندي الهند إلى الحاج أمين الحسيني. فبالرغم من استخدام شخصيتين تاريخيتين مهمتين لتقديم هذا الخبر، فإنّ المهمّ هو تحويل الخبر إلى حدث من خلال أو بفعل التذكّر. وإنّ مجرد قول غاندي الصغير إنّ والده «عنده شوية أرزاق ومعزى» (ص ٢٦)، فإنّ الراوي/الكاتب يتذكّر غاندي الهند وخبر الماعز رغم أنّ هذا الخبر لا يقوم على أساس من الصحة.

لن تجد القارئة أي من الحقائق المطلقة في هذه الرواية. ففي الرواية الجديدة على حدّ قول صبري حافظ «اختفى كلّية أي تصوّر لوجود حقائق مطلقة وسادت النسبية بلا منازع»[٢١]. نقرأ مثلاً:

«اليس أخبرتني كلّ شيء وكان كلّ شيء صحيحاً» (ص ٨)، ثم «غاندي لم يصدّقها، وأنا أيضاً لم أصدّقها» (ص ٤٥)، ثم «كلّنا هكذا، نقتنع بما نروي. وأنا عندما أحاول أن أكتب ما رووه لي أكتشف أن أليس كانت على حقّ» (ص ١١٨)، ثم «أكملت أليس الكذب» (ص ١٩٤). . .

يصعب علينا عند قراءة هذه المقاطع من النصّ أن نميّز الحقيقة من الوهم أو الكذب، وكأنه بالفعل قد اختلط علينا الحابل بالنابل. فحكاية «أبو عباس» اليتيم وتاريخ عين المريسة هي برهان آخر على صعوبة فكّ اللغز ومعرفة الحقيقة. فعندما يروي أبو عباس اليتيم حكاية الراهبة الإيطالية وكيف مشت على سطح الماء في منطقة عين المريسة يمسك

كتاباً في يده ويقول: «إنّ تاريخ عين المريسة في هذا الكتاب» (ص ١٤٤). وعندما تتّهمه أليس بأنه «نصّاب عالمي» يجيبها قائلاً:

«أنا نصّاب، هيك بدهم، بدهم أخبار، من وقت ما صارت المنطقة منطقة بارات صار لازم يكون في تاريخ، كلّهم بدهم يعرفوا التاريخ. وشو هو التاريخ؟ التاريخ هو العجايب. من أيام سيدنا آدم عليه السلام، والتاريخ عجايب».

«بس أنت بتكذب عليهم».

«إذا بكذب بصدقوا، وإذا ما بكذب ما بصدقوا، بس أنا ما بكذب، أنا بحكي يللي سمعته. ويللي سمعته حقيقي، لأني سمعته مش هيك» (ص ١٤٦).

فما هي العلاقة بين التاريخ والحقيقة؟ وهل إذا كتب التاريخ يصبح كتاباً منزلاً عندما يدوّن أو يسمع؟ يقول هايدن وايت في كتابه «مدارات الخطاب» إنّ كلاً من الروائي والمؤرّخ «يحاول أن يعطي صورة لغوية عن الحقيقة. . . ومن المستحيل أن يكتب التاريخ بدون أن يرجع المؤرخ إلى تقنيات السرد الشفوية. . . والأعمال الروائية. . . هي أيضاً عن اللغة وعلاقتها الاشكالية بالوعي والواقع الإنساني»(٧). فمن الخطأ أن نظنّ أنّ اللغة هي وعاء تحمل في طياتها «الحقيقة». فاللغة ليست شفافة تعكس الواقع كما هو ميكانيكياً. بل تفارقه بالأحرى عندما تصبح مكتوبة. فأبو عباس اليتيم يخبر الناس بما سمعه لأنّ ما سمعه «حقيقي». إنّ هذه العلاقة المتينة بين الكلام المروي والكتابة، بين الحقيقة والوهم، تصبح عرضة للتشكيك عندما يصير كلّ من الوهم والكذب «حقيقة». وإلّا كيف نستطيع أن نفسّر تصرّف أليس التي لم تؤمن بعجائب الراهبة كما رواها أبو عباس اليتيم، ولكنها تغيّرت نحو الإيمان بذلك بمجرّد أن واجهتها مصيبة.

حكايات، صدق، كذب، كتابة، جميعها تعابير نتداولها في حياتنا اليومية. فكما ذكرت سابقاً عندما تدوّن الكلمة، فهي تفارق مرجعها أو أصلها. الكتابة فيها شيء من الكذب لأنّها تجبر القارئة على البحث عن الحقيقة. «فالكتابة أصبحت طريقة حياة وليست درجاً مملوءاً بالايديولوجيا»(٨). إنّ أحد عناصر «رحلة غاندي الصغير» هو تذكيرها الدائم للقارئة بأنّ ما تقرأه هو من صنع الخيال، أي تذكير القارئة بعملية الخلق الكتابية. ففي حوار بين الكاتب/الراوي وأليس نقرأ:

«انت شو بتشتغل».

«أنا بكتب، بشتغل كاتب».

«ولشو الكتابة، دخيل الله».

«تنألف كتب ونخترع أبطال، وتقرأها الناس وتتسلّ» (ص ١٣٨).

ثم:

«بسّ شو بدّك فيّ».

«بدّي اكتب عنك»

«أنت كذّاب. . . ما بتعرف تقول ولا كلمة صح، كلّك كذب. صحيح شو بدّك منّي بقدر اخدمك بشي».

«بدي تخبّريني حكايات».

«ولشو لخبّرك؟»

«تاكتب»

«طيّب بدل ما خبّرك بكتب أنا» (ص ١٣٩).

تكمن قوة هذه الرواية بالضبط في جواب أليس: «بدل ما خبّرك بكتب أنا». فالخبر هو أن تنقل حادثة أو قصة ما كما حصلت تماماً، بينما علاقة الخبر بالكتابة هو تثبيت الخبر في الزمان والمكان. فمرجع الكتابة كما يقول فوكو هو الكلام حيث أنّ الكتابة تعكس نفسها قدر المستطاع عبر صور أو مرايا متعدّدة. فإن هذا النوع من الكتابة يقدّم صوراً مزدوجة ويكشف إمكانية أو عدم إمكانية اللانهاية. ويضيف فوكو «إن الكتابة تسعى بشوق نحو الكلام فتستنقذه أكثر من الموت الذي يتحكّم به»[٢].

والعلاقة المتداخلة بين الكلام، الكتابة، الموت، ليست جديدة زمنياً. تروي شهرزاد الحكايات ابتغاء الحياة وحتى تبعد عنها خطر الموت. وتخبر أليس الكاتب/الراوي الحكايات لتسلّيه ولكي يسلّي بدوره القراء كما يدّعي. ولكن أليس اختفت سنة ١٩٨٤ ويبقى الكاتب/الراوي محاولاً لملمة بقايا الصور وهو يتساءل «هل أنا من يقتلهم أم أنا مجرّد راوٍ يخبر حكاياتهم؟» (ص ٨). فالكتابة في هذا الإطار أصبحت معادلة للحياة لأن الكاتب/الراوي يستنقذ الحياة/الذاكرة بكتابته هذه من الموت، أي أنّ العمل الفني هو الباقي. فمع أنّ جميع شخوص الرواية اختفوا أو ذهبوا إلى «هذه الإلى آخره ولم يرجعوا» (ص ٧)، أي رحلوا صوب الموت، فإنّ الرواية هي الباقية. المستوى الجمالي لأي عمل

فني كما يقول مركوزه، وإن كان هذا العمل يتناول موضوع الموت، هو حصول التشابك بين الشكل والمضمون. ويعتبر مركوزه أن كلاً من الشكل الجمالي واستقلالية العمل و«الحقيقة» هي ظاهرة تاريخية اجتماعية بحدّ ذاتها. ولكنها تتعدّى تلك الظاهرة لأنّ صدق الفن هو في تجاوزه للحقيقة المعترف بها»[60].

جميع الأحداث أو الحكايات في «رحلة غاندي الصغير» تدور حول الموت والكتابة. نقرأ مثلاً على لسان الكاتب/الراوي: «ولو لم يمت كمال العسكري، لما التقت أليس بغاندي، ولو لم تلتق أليس بغاندي لما روى لها حكايته، ولو لم يمت غاندي لما أخبرتني أليس القصة، ولو لم تخف أليس أو تمت لما كتبت أنا ما أكتبه الآن» (ص ١٨).

فالموت، كما يقول بنجامين، يجيز للراوي أن يخبر كل شيء، أي يتيح له حرية الكتابة ومزج الواقعي بالمتخيل/بالوهمي. لقد استعار الراوي سلطته من الموت. أي بمعنى آخر ان حكاياته تعود دائماً إلى الماضي، إلى مجرى التاريخ»[61]. فالكاتب/الراوي لا يدعو القارئة للمشاركة في عملية الكتابة والاكتشاف فقط، بل هو ينبّهها كذلك إلى استراتيجية هذه الرواية، ألا وهي الحكايات المتضمّنة أو المضمرة داخل القصّة ـ الإطار.

إنّ وظيفة القصص المضمرة، كما يقول تودوروف، هي أن تثني القصة الرئيسية إلى حدّها الأقصى وبذلك نستطيع أن ننتقل إلى أقصوصة أو حادثة أخرى «بحيث يصبح كلّ شخص من شخوص الرواية احتمال قصة». ويضيف تودوروف ان كل شخص جديد يعبّر عن حدث جديد، فنحن إذن في مملكة الرجال ـ الرواة»[62]. نقرأ مثلاً أنّ غاندي الصغير كان البويجي الوحيد الذي يعلّق صندوقه في رقبته «كأنه حبل مشنقة» (ص ٢٦). وعندما مات غاندي «كان كأنه شنق بحزام صندوق البويا» (ص ٢٧). ولكن بين هذين الخبرين نتعرّف إلى حادثة التنير الذي مات شنقاً والعسكري الذي قتل بالرصاص في ملهى «بلو اب». فمع أنّ هذين الخبرين يختلفان عن بعضهما من حيث الدوافع التي قادت للموت، فإنّ النهاية هي واحدة. «المسألة ليست في الأخلاق، المسألة هي الحبل» (ص ٢٧). بين اختلاف طريقة موت التنّير شنقاً وغاندي الذي قتله الصهاينة وكأنّه شنق، فالنتيجة هي واحدة: الموت.

من أبدع ما تقدّمه هذه الرواية فنّياً، من حيث حكاياتها المتداخلة والمتشابكة، هو خبر ولادة غاندي. فنحن ننتقل من موت السبك، أحد التائهين في المدينة «الذي لا يعرف أحد ابن من هو، أو من أين أتى» (ص ٩٠)، من الألم والحزن اللذين يعمّان المدينة، من الحصار الصهيوني وكابوس الجنود الصهاينة «الذين يحتلّون الشارع ويطلقون النار على كل

شيء» (ص ٩٠)، ننتقل من كلّ هذا إلى خبر ولادة غاندي وكأنّ حشرجة الموت تذكّر بصرخات الولادة الأولى. بل هما ملازمان لا ينفصل وجود أحدهما عن الآخر. من خبر ولادة غاندي ننتقل لنتعرف إلى «رحلته» ومعاناته كطفل وكمراهق، ونعلم كيف تمّ تدبير زواجه من ابنة عمه في مأتم والده. فكيف نستطيع أن نفسّر هذه الصور المتشابكة من فرح وحزن، وموت وولادة، وألم وأسى، وهي تملأ الحياة بتناقضاتها. فالحياة في لحظاتها المختلفة هذه هي مجموعة هذه المشاعر السعيدة والمؤلمة والذي لا يمكن لأيّ منطق علمي أن يفسّر تعاقبها غير المنطقي بهذا الشكل.

بل إن تكرار مشهد مقتل غاندي الصغير في مطلع كل من الفصول ٢، ٣، ٤، ٥، ٦ هو تأكيد على أنّ الأمور المحتمل حدوثها هي بالفعل قد حصلت، كما يخبرنا إدوارد سعيد في مقدمته الإنكليزية لرواية خوري «الجيل الصغير». وكأنّ التكرار هو إحدى الوسائل التي يبرهن بها الكاتب/الراوي لنفسه وللقارىء بأنّ موت غاندي الصغير، الرجل البسيط، ماسح الأحذية، هو بالفعل من أكبر المآسي التي عمّت المدينة، لأنه معادل للموت المجرد في مجانيته وقسوته معاً.

ولتكرار المشهد نفسه في مطلع كلّ من هذه الفصول وظيفة أخرى تضاف إلى ما ذكرته آنفاً. فالتكرار يساعد على تطور الحبكة أيضاً على حدّ قول تودوروف[٣]. وهو يسهّل للراوي الكاتب تقديم أحداث ومشاهد أخرى. فنحن ننتقل من موت غاندي في الفصل الثاني إلى وصف عشرات الطائرات التي كانت تحلّق منخفضة وتأثيرها على غاندي. إنّ تخوّف غاندي من الإسرائيليين «وجدوه ملقى وإلى جانبه صندوق البويا. قالوا إنه خاف، سمع أن الإسرائيليين يعتقلون الجميع» (ص ٢٢)، يذكّره بالمغارة حيث سجنه والده وهو صغير. إنّ تداعي الخوف في الحالتين ما هو إلاّ إحدى وسائل «كتابة التداعي التي تقود إلى تحريك الحدث ببطء»[١١].

ولكن مشهد موت غاندي، في الفصل الخامس من الرواية، يتبعه تداعيات أخرى عن الموت، «الموت أسود». فالجرائد التي غطّت جسد غاندي تحلّلت «تحت مطر أيلول الخفيف» حتى بدا الموت أسود وهو بالفعل أسود. يقول الراوي «كلّ شيء كان أسود، أحذية الجنود، بنادقهم، وجوههم، وصراخهم وسط الشوارع وأزيز رصاص بنادقهم الذي يمزّق الأبنية والنوافذ» (ص ٨٩). ننتقل من هذا السواد الذي عمّ المدينة إلى إصابة شخصين آخرين على يد الصهاينة أيضاً. هذا السواد وهذه الإصابات كانت «جزءاً من بحر الدم الذي ستغرق فيه المدينة» (ص ٩١).

هذا التزاوج بين الفردي والجماعي، بين الخاصّ والعام، هو ما تنجح هذه الرواية في توصيله إلى القارئة. فالانتقال من موت غاندي إلى موت السنيك، إلى إصابة المنلا، ثم إلى صراخ المدينة بأجمعها: «فجأة صارت المدينة المهجورة المدمرة تصرخ من مآذنها بصوت واحد»(ص ٩٠)، ما هو إلاّ مثال واحد على المعاناة التي مرّت بها مدينة بيروت حينذاك. ولكن هذه الإحالة على الواقع المعاش لم تكن مجرّد مرآة تعكس الواقع بل انها سمحت للنصّ بالانفتاح على مراجع خارجية عدة سواء أكانت سياسية، ايديولوجية، اجتماعية، دينية أو غيرها.

إنّ انفتاح «رحلة غاندي الصغير» على هذه المراجع المختلفة يتيح لها في الوقت نفسه اتصالها باللغات على مستويات متعدّدة. فالخطاب الروائي، كما يعرّفه باختين، هو مجموعة ما يوفّره لنا النصّ من لغات مختلفة مستخدمة في الرواية. فنحن لا نجد لغة سرد تقريرية كالتي عهدناها في الروايات التقليدية. وحتى عندما يسرد الكاتب/الراوي خبراً ما، فإنّ لغته مليئة بالتساؤلات والغموض: «أنا أعرف عبد الكريم عن طريق المصادفة، أمّا هي (أليس) فلا أعرف كيف أعرفها. عبد الكريم الملقّب بغاندي الصغير كان ماسح أحذية. أنا لم أمسح حذائي عنده، لكنهم أخبروني عنه، والتقيت به، وتحدّثنا طويلاً، أمّا هي فلا أعرف ربّما المصادفة أيضاً» (ص ٩). فلقد «تخلّت اللغة عن تقريريتها واختفى السرد ليحلّ محلّه القصّ بكل استراتيجياته الحديثة»[30]. إنّ هذا القصّ الذي نلمسه في «رحلة غاندي الصغير» ليس مجرّد إلصاق اللغات المتعددة أو اللهجات المختلفة بعضها مع بعض بشكل سطحي. فالرواية لا تستخدم هذه اللغات بشكل عشوائي أو اعتباطي، بل ان لكل منها وظيفتها الخاصة والمتعلقة بالطبقة الاجتماعية للمتكلم أو بالموضوع المتداول. وان المهم في دراسة المستويات المتعددة للغة هي في التقائها في نقطة مشتركة، أو «زاوية حوارية»، كما يسميها باختين، حيث أننا نستطيع من خلال هذه الزاوية أن نحيل اللغات على الواقع المعاش.

عندما مات كلب المستر دايفز الأميركي، أستاذ فلسفة الأخلاق في الجامعة الأميركية، وبعد أن بصق سائق السيارة وقال: «كلب يا خواجه، بسيطه»، شعر الأستاذ الأميركي أنّ عمله في لبنان قد فشل، وأنّ «الشرق همجي، لولا الهند وغاندي الأصلي لبقي الشرق همجياً» (ص ٤١). فالمستر دايفز الذي عاش في لبنان مدة طويلة، وهو الذي يحب الشرق والتوابل والعرب، ويحاول أن يتكلم اللغة العربية بلهجة بيروتية، لم يستطع أن يفهم تصرّف السائق ولم يستوعب وجهة نظره. وقد دفعه الإخفاق في الفهم والتواصل إلى

اللجوء إلى العبارات التعميمية المحفوظة عن همجية الشرق بدلاً من التساؤل عن سبر اخفاق مشروعه كلّه في هذا الشرق الذي «شرقنه» كما يقول إدوار سعيد واستحال عنده إلى طرائقيات عن التوابل والعرب. إنّ هذه الحادثة تنطوي على إدانة اللغة الشعارية التعميمية وتجسيد إخفاق كل الذين تبنّوها.

فاللغة ليست شفّافة. وهذا الحوار الذي دار بين غاندي الصغير والقسيس أمين يؤكّد مباشرة أنّ اللغة عاجزة عن توصيل المعنى المراد: «طوبى للودعاء لأنّهم يرثون الأرض».

«شو يعني طوبى يا قسيس» سأل غاندي.

«طوبى يعني نيالهم. نيالك يا غاندي لأنك شفت الحصان الأخضر. هيدا حصان ما حدا شافه إلا القديس يوحنا».

«سلّملي على يوحنا» (ص ٣٧).

فعلى الرغم من استخدام كلا العامية والفصحى في هذا النص، لم يستطع القسيس أمين أن يفسّر الأمور، المعتقدات والمفردات الدينية، بلغة بسيطة يستوعبها غاندي الصغير. وهذا يدلّ على أنّ اللغة قد تكون عائقاً لتبادل الرأي بدلاً من تسهيله. فالخطاب هنا لا يعكس وضعاً معيناً، بل انه يجسّد هذا الوضع بحدّ ذاته[1]. ويعلّمنا هذا النص كيف يرى المتحاورون العالم من زاوية طبقية تحول دون الاتصال تماماً كما فهمه دايفز من زاوية ثقافية تحول غطرستها دون الفهم والتواصل. فالقسيس أمين الذي يؤمن بأن «أميركا هي نموذج هذا العالم الجديد الذي يخلّصه المسيح» يكره حياة البساطة التي يدعو إليها الأميركان. وغاندي الصغير يشعر انه لا يفهم لغته العربية خصوصاً عندما يتحدّث بها الشاب الأشقر الملتحي الأميركي والذي «اكتشف الحياة البسيطة عند غاندي» (ص ١٣١).

«الله يطوّل عمرك يا مولانا، انتم كلّكم بتحكوا إنكليزي، وأنا ما بفهم. هيدا شو اسمه، صار يحكي عربي كأنه عم يحكي إنكليزي وأنا ما بفهم أناه (ص ١٣٢).

في حين أنّ غاندي يشعر بالاغتراب عن لغته، يبدو أنّ ريما، صديقة ابنه حصن، لا تشاركه هذا الشعور. فهي تتحدث وكأنها «تضع مسافات بين الكلمات» (ص ٤٨). تستخدم ريما ثلاث لغات في اليوم الواحد: تتحدث بالألمانية مع والدتها الألمانية وتستخدم الفرنسية في عملها، وتتكلّم العربية مع أصدقائها. فاستخدام ريما لهذه اللغات الثلاث لم يثر لديها أيّ من التساؤلات ولم يؤدّ إلى أيّ وعي لواقعها. فشخصية ريما أو ذاتيتها تتكوّن

فيما بين هذه اللغات الثلاث، وهي بذلك تفقد أيّ مفهوم موحّد للشخصية. ففي شخصية ربما تحدٍّ للمفهوم القائل بأنّ الذاتية هي وحدة متماسكة ومتكاملة. ويبدو أنّ التمييز بين اللغة التي تعبّر عن الشخصية والواقع المعاش هو بالفعل مشوّه وغير واضح. فهل يقول لنا النصّ إنّ الذاتية أو الهوية مفكّكة وغير متماسكة لأنّ بيروت، المدينة التي سكن فيها جميع شخوص الرواية، هي التي «تسافر. . . من سويسرا الشرق إلى هونغ كونغ إلى سايغون إلى كلكوتا إلى سيريلنكا. كأنّنا بَرَمنا العالم في عشر سنوات أو عشرين سنة. بقينا في مكاننا والعالم هو الذي بَرَم حولنا» (ص ١٠). فبيروت ليست فقط مكاناً تجري فيه أحداث الرواية، بل هي أهمّ عامل أساسي لمجرى هذه الأحداث، حتى أنها تفوق أحياناً رحلة غاندي نفسه.

إنّ جميع اللغات المستخدمة في هذه الرواية سواء أكانت لغة المعتقدات الدينية أم التراتيل الكنسية، لغة الخرافة أو الأسطورة، لغة القبضايات أو غيرها، تساوي في أهميتها الأزمنة المتداخلة بعضها مع بعض. فزمن الرواية ليس زمناً تعاقبياً له بداية أو نهاية. بل هو «راسي لا يعترف بالتسلسل التاريخي التقليدي، وإنّما يلجأ إلى تذويب الزمن عبر المراوحات بين الأزمنة والحركة بينها بحرّية قصوى»[3]. فالأزمنة التي ينفتح عليها النص هي أزمنة متعددة، أحدها زمن ما قبل الحرب ويعود تاريخياً إلى أوائل هذا القرن «فتركيا رحلت وجاء الفرنسيس، وفي أيام الفرنسيس تغيّر كل شيء وصار الرهبان الجزويت يتحكّمون بكل شيء، ونحن ما عدنا نعرف بأي بلد عايشين، ساعة ولاية بيروت وساعة لبنان الكبير وساعة سوريا وساعة ما يعرف. . .» (ص ١٢٧). وثانيها هو زمن الحرب نفسها وتطوّرها إلى «حروب لبنانية». كل هذه الأزمنة تعطي قوة هائلة لإيصال الرؤية الايديولوجية والسياسية والاجتماعية للنصّ.

إنّ هذه الرؤية التي تدخل بحدّ ذاتها بحوار مع مكوّنات الواقع هي ما يسمّيه باختين بمسئوليتنا تجاه العالم[10]. فالعالم يخاطبنا بما يتضمّنه من قضايا اجتماعية أو سياسية وغيرها. ونحن مسؤولون بدورنا أن نجيب هذا العالم، واقعنا، بالتعاطي مع حاجاته. وهكذا أجابنا الياس خوري، بمعايشته لمآسي الحرب وآلامها، برؤية متحللة لا تفرض نفسها علينا أو على النصّ، برؤية متعددة الزوايا والآفاق. وبذلك نستطيع أن نفهم بيت شعر ابن عربي الذي يفتتح به خوري روايته:

وما الوجه إلا واحد غير أنه إذا أنت عددت المرايا تعدّدا

فالكتابة كالمرآة لا تعكس حقيقة واحدة أو واقعاً واحداً. ولكنها تنظر إلى هذا الواقع من عدة زوايا مختلفة، أي لا يوجد حقيقة واحدة مطلقة ونهائية.

وبهذا أستطيع أن أنهي قراءتي هذه بالقول إنّ الكتابة في هذا الإطار أصبحت تنقيباً وبحثاً لاكتشاف ومعرفة ما يحصل حولنا. فليس هنالك أجوبة حاضرة أو جاهزة يقدّمها الروائي لنا وأن الرواية نفسها «رحلة غاندي الصغير»، في بنيتها وتداخل حكاياتها المتداخلة، تماثل الحروب اللبنانية بأحداثها المتداخلة والمتشابكة بحيث لا نستطيع أن نفصل بين العلة والمعلول أو بين الشكل والمضمون. والرحلة مأسوية، بل مميتة لمعظم شخوص الرواية، ما عدا الكاتب الراوي طبعاً والعمل الفني الذي نقرأه. لأنّ الكتابة هي دفع للموت وتأكيد لاستمرارية الحياة والخلق وسط دوامة الحرب التي قد تسحق الإنسان ولكنها لا تستطيع الجهاز على قدرته على الخلق/الحياة.

صباح غندور (جامعة بنسلفانيا)

الهوامش

(١) النهار ٨٩/٣/٢١
(٢) كمال أبو ديب «الحداثة، السلطة، النص»، فصول، العدد الثالث، ١٩٨٤.
(٣) Roland Barthes, **The Rustle of language** (N.Y: Hill & Wang, 1985), P. 53.
(٤) السفير ٨٦/١٠/١١
(٥) السفير (ذات المرجع).
(٦) «الرواية والواقع»، الناقد، آب/أغسطس، ١٩٩٠.
(٧) Hayden White, **Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism** (John-Hopkins univ. press, 1978), PP. 122, 124, 127.
(٨) Elias Khoury, «The unfolding of modern fiction & Arab memory «**MMLA**, Vol. 23, (1990), P. 7.
(٩) Michel Foucault, **Language, couver - memory, practice** (Cornell univ. press 1977) P.56.
(١٠) Herbert Marcuse, **The Aesthetic Dimension: Toward a critique of Marxist Aesthetics** (Boston: Beacon press 1978) P. 9.
(١١) Walter Benjamin **Illuminations** (New York schocken Books 1969) P. 94.
(١٢) Todorov, **The poetics of prose** (Ornell univ. press 1977) PP. 70-73.
(١٣) Todorov, P. 73.
(١٤) الياس خوري «خواطر حول الكتابة الروائية»، مواقف عدد ٤٦، ربيع ١٩٨٣.
(١٥) صبري حافظ، المرجع السابق.
(١٦) Michael Holquist, **Bakhtin & Luis world**, (Boutledfe, 1990), P. 63.
(١٧) صبري حافظ، المرجع السابق.
(١٨) Holquist, P. 30.

أسعد عرابي

أدونيس (*)
أو اتّصال الشعر بخرائط المادّة التشكيلية

لا تقتصر لقاءات الشاعر أدونيس مع اللون والشكل وحساسية أدواتها، على الشعر، ذلك أن حميميّة علاقته مع هذا الإبداع التوأم كان يدفعه دوماً لمتابعة تطورات ما يجري في المحترفات التشكيلية القريبة منه والبعيدة. إنّها الصبوة الشغوفة بمادّة التعبير البصري التي تجعل من أدونيس حالة خاصّة من رواد الكلمة، الذين يتمسّكون بوشائج القربى مع الإبداع التوأم.

وربما كانت هذه الصبوة مدفوعة في الأساس بسحر إغراءات الأدوات المتواصلة مع المادة التشكيلية البكر وانعكاسات تفاعلات الطبيعة والهيولى في سيلانها، والتي كثيراً ما كانت تشدّ أزْرَ برازخه التي درجنا على تسميتها بالحداثة الشعرية. وهذا يعني أنه كان يملك دوماً الرّغبة القصدية في الاتصال بالتوأم المبدع المقابل لمادة الكلمة، ذلك أن طبيعته

(*) بدعوة من «المركز الثقافي الفرنسي» في الرباط، أقيم في رواق المركز (١٨ آذار/ مارس ـ ١٥ نيسان/ أبريل ١٩٩٣) معرض للكتاب الفنيّ المستوحى من شعر أدونيس. وقد تضمّن المعرض كتباً ودفاتر فنّية لاثني عشر فناناً هم: أسادور، جورج البهجوري، مارك بيسان، كمال بُلاّطة، أحمد جاريد، زياد دلّول، آن سلاسيك، شفيق عبود، إيتيل عدنان، ضياء العزاوي، سعيد فرحان، ومهدي قطبي. وقد شارك أسعد عرابي بوضع نصّ نشره المركز في برنامج المعرض. وقبل اختتام المعرض، أعدّ المركز لقاءً حول موضوع المعرض قدّم فيه كلٌّ من الفنانين ضياء العزاوي، أحمد جاريد وكمال بُلاّطة نصوصاً طرحوا فيها آراءهم حول علاقة التعبير التشكيلي والنصّ الشعري. ولأهمية هذا المعرض ولما تضمّنته النصوص من إضاءات على علاقة الرسم بالشعر، ننشر في هذا العدد النصوص الأربعة التي تتعلّق بموضوع هذا المعرض، وهو الأوّل من نوعه في العالم العربي.

النوعية تتموضع غالباً بين التنزيه الموسيقي المطلق، والدلالات التي تمسك بتلابيب الكلمة مهما بلغت درجة عصيانها للوظائف القاموسية.

تبدو كوكبة مجموعته من الآثار التشكيلية وكأنها قد جُمعت من نفس الفلك والتربة الذوقيّة. تتعايش في تزاحمها، وتتناغم في تباين خصائصها. موزّعة بكثرتها بين منزليه في بيروت وباريس. وتكشف عنايته في الاختيار ذلك التحالف المتبادل بين صنّاع الفن وبيت صديقهم أدونيس، فهم لا يعلّقون على جدرانه إلا صفوة شطحاتهم. تتجوّل العين بسعادة خاصة بين حقول عبّود وفراديس العزاوي وجنان خليل الموحشة.

وعلى هذه الجدران نعثر على أجمل ما جادت به قريحة المُدَرِّس وحامد عبد الله وأسادور والدويهي والباشا وغيراغوسيان وشاكر حسن آل سعيد وجرداق والناصري والقاسمي وكاكي ودلول وبُلاّطة، وسعيد فرحان وشفيق النواب وإيتيل عدنان وسعيد أ. عقل وجان خليفة ورفيق شرف وإسماعيل فتاح ومدحت علي وهوغيت كالان والأخرس وليلى مريود وآن سلاميك ومهدي قطبي وهلن الخال ومحمد صقر، إضافة إلى النحاتين: ميشيل والفريد بصبوص وشوقي شوكيني ثم منى السعودي وسعيد مخلوف وغيرهم. لقد جمعت هذه الأعمال من أقاصي المحترفات العربية المحليّة والمهاجرة إلى عواصم الفن، من بيروت إلى باريس ولندن ومن برلين حتى جنيف ونيويورك. نعثر فيها على أنواع التصوير والنحت والحفر والكرافيزم والرسم، كما نعثر على الكثير من الرسوم التي عالجت صورته الشخصية، ابتداء من غيراغوسيان وعارف الريس وانتهاء بجورج البهجوري.

ألا تفسر هذه العلاقة المتبادلة الحميمة إصرار بعض الفنانين على أن تقدّمهم نصوص أدونيس في المعارض، لا بصفتها تحليلات نقدية، بقدر ما هي تأملات متوازية في المادة مع التوأم الإبداعي. كان آخر هذه النصوص الدراسة التي أنجزها من أجل دليل معرض الفنان السوداني عمر خليل الذي أقيم العام الفائت في متحف «معهد العالم العربي» في باريس. وفي شتى هذه الحالات ينسل بدماثته من حواجز الخلافات المزمنة بين الفنانين، وكسر الحدود الطبقية المفتعلة بين الرواد والتابعين. وتعكس اختياراته لرسوم الفنانين في مجلة «مواقف» هذا الاختيار الحرّ. بل لقد تحقّق في مطبوعته هذه نوع من التقاليد الراسخة. فالغلاف دوماً للوحة ملونة، ناهيك عن عزل الرسوم الداخلية عن النصوص حتى تملك استقلالها، بمعنى أنه لا يقبل فكرة «الرسوم التوضيحية» التي درج عليها أترابه من الأدباء والتي تضمن لهم دوماً الهيمنة النصية. في العديد من الصفحات في المجلة نعثر على دراسات حول الفن وعلم الجمال والفن الإسلامي وغيره. ولا شك أن

تعاونه الدائم مع ضياء العزاوي يعكس ذلك التحالف الذي لم يعد يحتمل أي انفكاك. بل لعله أول رئيس تحرير مجلة ثقافية يقبل بعدد من الفنانين في هيئة التحرير: (ضياء العزاوي وكمال بُلّاطة ومنى السعودي في «مواقف»).

كتب «البورتفوليو»، وكراريس من اللقاء الكرافيكي:

دعونا نعبر إلى لقاء أشدّ التحاماً تقنياً، وهو ميدان الشراكة في الكتب المنجزة باليد (أو بالتعاون مع مكبس الطباعة)، وهو ما يسمى عادة «بالبورتفوليو»، أو الكتاب المنجز بأعداد محدودة توقّع من قبل الفنان على كل صفحة منه، تجتمع فيه صفحات الرسم مع الملف الشعري، وقد لا يتجاوز العمل النسخة الواحدة. في بوتقة هذا التوليف نخرج من خصائص الكتاب واللوحة معاً لتدخل في وليدهما المرسوم بأصبغة «الكرافيزم» التي تمجّد مادة الورق والحبر وفن التجليد والطباعة، كما تدفع إلى شجاعة البحث عن صيغ جديدة في الإخراج الكتابي والتشكيلي.

قد لا يتّسع المجال لعرض شتى هذه الكتب الأدونيسية المتفرّدة. لذا فنحن مضطرون للاقتصار على عرض نماذج منها تنتظم وفق تواترها التاريخي في الإصدار، لنراجع بعد ذلك تفاصيل ثلاثة منها.

ترجع أولى المبادرات إلى الفنانة إيتيل عدنان، عام ١٩٧٠، تاريخ إنجازها لدفترها الملوّن بالمائيات والأحبار والتي تصبغ صفحاتها المتصلة والمطوية بشكل الدفتر الطويل الشبيه برواية الحكواتي، أو التقاسيم التي لا تعرف بداية أو نهاية. وهي طريقة درجت الفنانة على اعتمادها منذ وقت طويل، رواية بصرية متتالية متّصلة الصفحات مروحيّة تستعيد أصولها من صيغ المخطوطات السنسكريتيّة التي تعرفها اليوم باسم «الأكورديون». والنسخة وحيدة رصعت فيها الألوان التجريدية بطريقة التداعي، وخطت بنفسها حروف القصيدة المطولة: «قصيدة الصقر» وبطريقة طفولية بريشة. لعلها هدية التكريم الأولى لأدونيس، بهذه الصيغة الفنية.

أما الفنانة منى السعودي فقد صورت عام ١٩٧٥ بالأحبار الصينية «مختارات من مفرد بصيغة الجمع»، مترجمة القصيدة عن طريق التضاد بين الخطوط الحادّة للحبر، ومساحات الشفافة المميّعة بالماء وعلينا بعد ذلك أن ننتظر حتى عام ١٩٨٨ لنشهد المشروع الثاني الذي أطلقت شرارته «منشورات الفعل والأثر» المختصة «بالبورتفوليو». أنجز الكتاب الأول الحفار الفرنسي مارك بيسان معالجاً قصيدة «مرايا» مستخدماً طريقة الحفر على

المعدن والضغط الحادّ لحزم خطّية تعطي إيحاءً بالوهم البصري، واللون المعدني (الكامايو)، طبع منها خمسون نسخة. واشتمل الكتاب الثاني على أربعة محفورات حروفية عولجت بنفس التقنية والألوان المعدنية من قبل الفنان المغربي مهدي قطبي، فبدت حروفه بحسن صناعتها وبالغ عنايتها وكأنها محفورة على أغلفة التجليد القديم مختصاً بقصيدة: «مسرح».

ينجز الفنان العراقي سعيد فرحان في العام نفسه عشر نسخ من «بورتفوليو» خصّصه لقصيدة «إسماعيل» يتضمن عشرين قطعة من الحفر على الحجر (الليثوغراف)، وبتكوينات عامرة بالإشارات والأوشام والتعاويذ التي تحوّلت إلى أبجدية «كرافيكية» مستقلة عن مصادر استلهاماتها، معتمداً على مستوى عالٍ من التقنية عن طريق «التوضّع» المتراكم للطباعة الحجرية، التي قادته إلى ألوان هادئة مرهفة وبالغة الفن الروحي والبصري في الوقت نفسه، خاصة أن الغلاف كان يكفن ببياضه الميتافيزيقي هذه الصفحات، وقد حفر عليه بطريقة الضغط عنوان القصيدة والشاعر والمؤلف الفني، وبدت كالرسم بالأبيض على الأبيض. وقد نفّذ المشروع في مدينة لوزان مكان إقامته الدائم. ودفعه نجاح هذا المشروع إلى تصميم مئة نسخة من قصيدة «احتفاء» عام ١٩٨٩، وذلك بالاقتصار على تصميم غلافها من صفحتين بالتقنية نفسها، وظلّ الكتاب الأول متفوّقاً بنورانيته على الثاني.

وقد استلهم الفنان أسادور، عام ١٩٩٠، مختارات من القصيدة نفسها في سبعين كراسة مطلقاً عليها «احتفاء ٢»، مقتصراً على أربعة محفورات معزولة عن النص وبلون واحد: الأسود والأبيض. نعثر في خرائطها المتعامدة الشطرنجية على الهاجس التنائي نفسه الذي تعاني منه لوحاته وهو التوازن بين الميتافيزيقا والديكارتية، ولعله من الجدير بالذكر أن دار الطباعة التي أنجزت الكتاب: «بالمسيست ـ باريس»، مختصّة بهذه الأنماط من الطباعات المحفورة على ورق «آرش» الفاخر.

ستحقّق الفنانة الفرنسية آن سلاسيك، بعد ستين من تاريخه، «بورتفوليو»، عبارة عن خمسة عشر كتاباً منفصلاً ومتسلسلاً في آن واحد، أنجز بكامله باليد ودون أداة طباعة آلية، ولم يخصّص بالتالي للبيع. تعتمد الرسوم الملونة بالغواش بشكل عام على التكوينات التجريدية بحيث ترصّع الكتابة العضوية للقصائد المختارة. تكتب بالعربية بخط أدونيس تارة، وبالفرنسية بخط الفنانة تارة أخرى. يسيطر على تجريدات كل كتاب لون ما، مختصاً بواحدة من القصائد المختارة مثال:

«ألوان الجسد» ـ «فجر» ـ «قوس قزح» ـ «طفولة، ضياء» ـ «قراءة النار» ـ «أبجدية الرغبة» ـ وغيرها.

أما مجموعة فاطمة الحاج المتجزة منذ عام ١٩٨٤ فتقترب في تنوّعها العفوي من المصنّف المهدى إلى الشاعر شخصياً دون رغبة في إشاعته. مصنّف حميم يجمع بين صفحاته مختارات بريئة من «مفرد بصيغة الجمع»، خاصّة الصور الشعرية التي تتآخى مع عالمها الطفولي، وكأنها مذكرات شخصية من نصوص أدونيس المتأصّلة في ذاكرتها اللونية والخطية، وهذا ما يفسّر تداخل الكتابات بألوان القلم الباستيل، أو الحفر بالإبرة الحادة والمعدن.

عبود، «أيها التعب يا صديقي»

أنجز المعلم شفيق عبود عام ١٩٧٨ خمسة عشر كراساً من الليتوغراف (المحفورات على الحجر) باللون الأسود بخاماته العديدة: القلم الرصاص والخطوط الحبرية، وذلك تحية منه لقصيدة «مرايا لزمن الانهيار». ويبتدع في عام ١٩٨٥ تسع نسخ من بورتفوليو تتحلّق موضوعاته حول قصيدة «أيها التعب يا صديقي»، والعمل بالغ الأهمية، فكلّ نسخة منه تحتوي على أربع لوحات أصلية ملونة بالغواش وقلم الرصاص، تتغيّر مع كل كتاب، بمعنى أنه قد أنجز في هذا المشروع ست وثلاثين لوحة أصلية، فهو أشبه بمعرض محفوظ في كتاب يعانق كلمات أدونيس بمحبته الخاصة، من خلال تكويناته العضوية الغنائية، ورسمه الحرّ المتعدد النّغمات. ولعله من الجدير بالذكر أن دار النشر الباريسية المدعاة «المفردون بلا مكان» مختصّة «بالبورتفوليو».

يتبادل عبود وأدونيس حميميّة خاصة تكشفها لوحته التي لا تفارق جدار أدونيس. لعل أجمل ما صوّر عبود بألوان الشفق. وقد أهداه ذات مرّة لوحة من ملصقات أغلفة دفاتر ورق الشام التي كان يحملها أدونيس معه من دمشق ليستخدمها عبّود في لفّ تبغه.

وحين قدم أدونيس إلى باريس كانت أقدام عبود قد ترسّخت منذ ١٩٤٧ دون نية البقاء فيها. ثم سقطت المسافات وانهمرت الأيام، واندمجت تجربته الإبداعية بمدرسة باريس وتجريدها الغنائي. ولعله من الواجب التنويه إلى أن تكويناته التجريدية تستقي ملاعبها ـ مثل أقطاب مدرسة باريس، من الأماكن الداخلية الحميمة حيث نشهد بناءات تذكّر بالنافذة، أو الطاولة أو الغرفة أو المنزل. وقد طبّق في مشروعه المشار إليه منهجه الحر الذي يعتمد على مصادفات المادة وتنوعات هيولاتها. فهو يرصّع عجائبه الكثيفة في

بؤر متباعدة، محققاً تنوّعاً كبيراً في الخامات ووسائل الرسم بما يعادل تنوّعات العناصر الأربعة في الحياة: الهواء، النار، الماء، التراب.

وبسبب رغبته الدائمة في ترويض اللون وتغطيته بالمحايدات، نعثر أحياناً على مساحات عملاقة نسبياً من الألوان الزهرية والرمادية التي تزهر في حقولها شظايا من الزجاج المعشّق المتوسّطي وألوانه الفردوسيّة من مثال الأصفر الهندي ومقابله الأخضر «التركواز» وغيرهما.

في لوحات «البورتفوليو» المذكور، نلاحق التفاني المتبادل بين الحارّ والبارد، بين المشعّ والكامد، بين الكتيم والشفاف، وكثيراً ما يتناول السكين أو أقلام الرصاص ليداهم تضاريس عجائن الزيت بأداءات بالغة الغنى والتعدّدية التقنية . . .

معالم جسد باريس بين دلْول وأدونيس

تعرض في عام ١٩٩٠ صالة «جان أنابلي» الباريسية المحفورات الثماني التي يتشكّل منها «البورتفوليو» الذي أبدعه الفنان دلْول. صفحات متقابلة من الحفر على المعدن تمثل ثمانية معالم من جسد باريس: ساحة الكونكورد أو المسلة المصرية ـ برج إيفل ـ قوس النصر ـ كنيسة النوتردام ـ كنيسة الساكري كور ـ كنيسة السان جرمان ـ نهر السين في محطّتين، مستلهمة من المقاطع الثمانية لقصيدة أدونيس التي تحفل بالمفاتن نفسها: «شهوة تتقدم في خرائط المادة». يكشف رحيق القصيدة ونسخ المحفورات المرافقة حنيناً شمولياً خاصاً يجري مع عروق حوض نهر السين الذي يتلوى في حنايا عاصمة الغربة: باريس. وتستعيد الرسوم ما يقوله أدونيس: «الفرح أقرب الأصدقاء إلى الحزن» (. . .).

«ما الذي جعل قدميه تعرفان السين
أكثر من دجلة وبردى؟»
هكذا وجدتني حراً،
ألبس الضباب
وأستمتع برؤية كلاب تفترش نهود النساء
فيما أطوف الشوارع،
وأسمع أنين البشر يهدر حول السين ولا مصبّ له».

كما لم يكن هاجس الشاعر بالبداهة منقباً عن نصوص سياحية، كذلك كان دليل

دلول: النأي عن شرح ما لا يقبل الشرح وقول ما لا يتقال إلا بالشكل والخط واللون، معتمداً في تأويلاته «وتشطياته» لملامح الصور الفوتوغرافية الملصقة، مستعيداً تجربته السابقة التي كان دعاها «ملف متحفي» يجمع في حيزها ما لا يقبل الجمع (الصور الضوئية وتراجمها التشكيلية) إلاّ بقوة الانفعال، وتنقلب الأشباح الفوتوغرافية إلى ابتجاسات تفيض بالمادة، والخطوط المتفجّرة بين مصراعي الكتاب المحفور. وكما أراد أدونيس لسفره أن يكون شمولياً يحلّق خارج أسوار الدلالات الموروثة فقد حاول دلول الانفلات مثله من قمقم الموروث البصري، مستغرقاً في إشكاليته التي تقع في بؤرة حداثة أشكاله وهي: المواءمة بين الحفر والتصوير، بين صيغة المطبوع (المتعدّد النسخ)، وأحادية النسخة الفريدة في التصوير. وهكذا فقد كان فراغه التوليفي يخرج من الطابعة ليستضيف ملصقات ورق الحرير ونحت العجائن بالحزم والأقلام الخطية النافرة. الأول يتحرر من القاموس والثاني من التصنيف التقليدي للفنون.

ولعله من الجدير بالذكر أن دلول لا يحتكر المجابهة التشكيلية لهذه القصيدة طالما أنّ هوغيت كالان (ابنة الرئيس اللبناني السابق بشارة الخوري) قد تناولتها منذ عام ١٩٨٩، رسمت صفحاتها بالحبر الصيني وكتب أدونيس القصيدة بيده، ثم أهدته النسخة الوحيدة لأنها منجزة باليد دون أي تدخل ميكانيكي طباعي.

أما جورج البهجوري فقد حقق القصيدة نفسها، العام الفائت، على كتاب منجز سابقاً بالفرنسية (عام ١٩٨٩)، من قبل دار النشر آلان بينغولا (سويسرا) مستخدماً تداعيات من الرسم الحرّ أو الملون بالمائيات أو الأقلام. وقد بدا الكتاب مزدحماً بعدد غفير من الصيغ.

يعود البهجوري لينجز كراساً مرسوماً مباشرة بالقلم الحبر الأسود فيبدو متفوّقاً في وحدته وحساسيته عن الأوّل، متوخّياً الاختصار في الرسم والاقتصاد في العبارات الأدونيسية ـ كتاب أحادي مبني للمجهول ومحروم من العنوان والتاريخ.

كمال بُلاّطة:
موسيقى الشكل بعد موسيقى الشعر

يكاد يكون كتاب كمال بُلاّطة أحد أجمل المطبوعات التشكيلية التي أبدعت لشعر أدونيس، وقد طبع السنة الفائتة في الولايات المتحدة، مكان إقامة الفنان، معتمداً على صفحات من الطباعة بالحفر على اللينوليوم بالألوان، مستحضراً شظاياه الهندسية المتداخلة

التي عهدناها في تجربته منذ تدانيه من بناءات مدرسة الباوهاوس الأمريكية، مما جعل من تجربته البصرية (Le Cinétisme-Optique) تماوجاً دافئاً يحمل نكوصه الحنون العريق إلى التباسات طراز قلم الكوفي المربع، والقراءة البصرية المزدوجة. ويثبت الكتاب أن خصوصية بُلّاطة الروحية تتجاوز اعتماده على لهيب ألوان الشاشة الحريرية والمقامات المتوسطية المرهفة وذلك لأنها تتناول بشكل معاصر تلك القواعد الفيثاغورية الدفينة في أسرار الرقش وأنظمة التبادل الجبري التي تعتمد على محق التناظر والتقابل، وتصل حتى معادلات نظام المجموعات المتصلة في الرقش بالنظام اللحني في موسيقى التقاسيم والمقامات وغيرها.

تبتدىء هندسية الكتاب من اختيار النسبة الذهبية (a:b=b:(a+b)، معتمداً في إخراجه على مقابلة النصوص العربية (في الطرف الأيمن) مع معادلها الإنكليزي (في الطرف الأيسر)، مرتكزاً في عدد الصفحات على عمارة القصائد الثماني تحت عنوان «الأوائل» وهي: أول الفضاء ـ أول اللقاء ـ أول الجنس ـ جسد ـ أول الكلام ـ أول الحنين ـ قيس ـ أول التهجية.

وقد قسم الصفحات من كل جانب إلى قسمين رباعيين. يسيطر في الصفحة الأولى النص وفي الصفحة المقابلة الرسم، وتشهد بقية الصفحات على تراجع كمية النص وتقدم الرسم بالتدريج. في هذه الصفحة يتسرّب الرسم إلى مقابلتها، وندخل في رحلة تراتبية معاكسة يتراجع الرسم وينمو النص حتى يحتكر الصفحة الأخيرة، وهكذا في النصف الإنكليزي من الكتاب.

يطوى الكتاب ويحفظ في علبة رمادية مع شريطها الأنيق، أما اختيار الورق وخاماته فيلعب دوراً كبيراً في حاسّيته وجاذبيته اللّمسية المتفوقة.

العزاوي وأدونيس:

العقود الستة والزمان النسبي

يقيم أصدقاء الشاعر في لندن عام ١٩٩١ حفلة تكريم، بمناسبة بلوغه الستين، فيقدم ضياء العزاوي بهذه المناسبة «بورتفوليو» زاهي التجليد، كُتِبَ عليه باللون الزهري، باللاتينية، «أدونيس» في الأعلى، و«العزاوي» في الأسفل، وقد سفح بين الاسمين عدة لمسات قانية من الدم على أرضية بنية قاتمة. تلقى أدونيس النسخة الأولى من ستّ نسخ بعدد عقوده. وقد شُكّل الكتاب من مجموعة كبيرة من المحفورات الحجرية الملونة

(الليتوغراف)، التي استكملت بألوان الغواش والأقلام يدوياً. في كل عدد، لوحة أصلية بكاملها لا تمرّ على الطباعة، وبالتالي فهي تتغيّر مع كل نسخة. عانقت التشكيلات الحرة من التجريد والتمثيل منتخبات حرة تغرف من معين كنوز أدونيس الشعرية. وقد رُسمت عشتار بخطوط سوداء في الصفحة الأولى يتوّجها: «وأقول للوسوسة أن تأخذني إلى كلّ خلية فيك»، ويستدعي صفحة تالية على لسان أدونيس: «ربما تسمّيت باسم أدونيس (. . .) لأقول لست إلّا نسغاً، وإلا جزءاً من هذه الغابة غير المرئية، غابة السرّ».

ثم تزداد النصوص كثافة يكتبها ضياء مع مساحاته المشعة ولمساته العريضة السخية الصباغة، فتأخذ كل أربع صفحات بالاتصال خمس مرّات بعدد فصول الكتاب. يعود وجه عشتار مشحوناً بألوان قوس قزح وتأخذ الكلمات بالتماهي حتى أنّ بعضها يُكتب بالعكس، وهكذا يتراوح حضور وغياب النصّ وفق موقعه من التكوين، فتارة يكتب على الأبيض، وأخرى على الأسود، ومرّة ثالثة يتوه مع خرائط اللون مسترجعاً عادته الكرافيكية في كتابة نصوص إيحائية بصرية تُقرأ بوصفها كلماتٍ مفردة غير مجتمعة. والواقع أنّ ضياء العزاوي من أكثر الفنانين الذين عنوا بفن «البورتفوليو»، عنايته بالكرافيزم بشكل عام، وذلك منذ أن تعلّق (عن طريق عمله في المتحف) بالمخطوطات الإسلامية في لندن، يستعيد صبوته العريقة هذه عن طريق تأمّله من جديد في مخطوطة القزويني: «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات»، فيبتدىء بكتاب خصّصه لأستاذه جواد سليم ثم تتالت كرّاسات الرسم والشعر: «المعلّقات»، ثم «ألف ليلة وليلة» «فالحلاج» ثم «جلجامش» ثم أخذ ينبش في آثار الشعراء مستهلاً هذا التوجه بـ «أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب، تلتها مصنفات ليوسف الخال ونزار قباني ومحمود درويش وغيرهم إلى أن انتهى بأدونيس.

تتحوّل الموضوعات في شتى إلحاحاتها الرمزية إلى توتّرات خطّية تعبيرية، وإلى شظايا من اللون الحادّ. ثم تتفكّك الكتابات في سديمية المادة والتخطيطات المتراكمة. والواقع أن خصائص ضياء الإبداعية قريبة من هياكل بناءات أدونيس الداخلية. فهو يعتمد مثله على قوة الرمز والتباس الرؤيا عن طريق التنويات المتصاعدة. في حالتنا التشكيلية هذه يتقابل التجريد مع التمثيل ويتصارع الشكل البيولوجي والحروفي مع العمارة الذهنية المحكومة بمخططات العقل. وتستمر في إبداعات الاثنين محطات من التكامل والإخصاب والتوازن والتوليف، بل لا يمكن لفنان أن ينافس قرابة العزاوي مع أدونيس، خاصة أنها يعملان معاً منذ حقبة مديدة، ولا ندري إن كانت صداقتهما أشدّ متانة من قرابتهما الإبداعية أم

العكس؟ تدخل في العام الفائت على قلب جدار أدونيس إحدى أجمل لوحات العزاوي، تلك العلبة الخشبية الطفولية المصنوعة من ملصقات الخشب والملونة بمادة الأكريليك وبما تحفل به إشراقات الشرق القديم. ولعلّه من الجدير بالذكر أن طباعة «البورتفوليو» تمّت في لندن بالتعاون بين دار «سيريف» الإنكليزية ودار «الساقي» اللبنانية.

في ختام هذا المطاف السريع الحافل باتصال أدونيس بالفنانين التشكيليين وتواصله معهم، تحضرني تلك الإشارة البليغة إلى ملحمة وجوه مروان قصاب باشي حين كتب أدونيس:

«في الفنّ يموت الموت»، لعلّه قد عثر في هذه الوجوه الوجوديّة على بعض من ذاته.

أسعد عرابي

(باريس)

ضياء العزاوي

الشعر، نصاً بصرياً

«ما من صورة ـ حتى الأبد ـ يشرق لها خيال، إلاّ من القلب، سواء أكان هذا الخيال متعدداً أو واحداً»

««المثنوي»، جلال الدين الرومي

I

علاقة الشعر بالرسم والعكس بالعكس، سؤال لا يهمّ إلاّ الشاعر والرسّام، وفي بعض الأحيان يدخل الناقد أو المشاهد ـ القارىء كمراقبين. في حالة الناقد، غالباً ما كان حضوره تفسيريًا، لأنّ جلّ النقاد العرب يتحدّرون من مواقع أدبيّة. شعراء وكتّاب يميلون إلى القراءة لا النظر، يبحثون عن مشاهد أو افتراضات لوهم تصوّري يشيد بمعرفة نصية معزولة عن شروط الرسم. من هنا غالباً ما نجد مصطلح «قراءة اللوحة» في العديد من النصوص النقدية، ناسين أنّ مصطلح القراءة نفسه يعود إلى تراث النص لا البصر.

في وضع كهذا، وبما هو متاح من تراث نصيّ هائل، تصبح العلاقة بين تفاحة خضراء على سجادة حمراء لا تعني بالنسبة للمصطلح الأدبي إلاّ شكلين يؤولان ضمن عموم اللوحة، بينها تكون العلاقة عند الرسام هي علاقة بين درجتين لونيتين هما الأخضر والأحمر، أو هما علاقة وحدات بصرية ضمن البناء الفني أو الرمزي العام.

لست متأكداً من أنّ ما يهمّ الشاعر هو ما يهمّ الرسام.. كما أنني أجد مفهوم العلاقة



بين كلا التعبيرين، مفهوماً خارجياً يشتغل على شروط العلاقة وليس على طاقتها بوصفها وسيلة موازية لتطوير وسيلتي التعبير.

إنّ الصورة الحكائية لا تعني شيئاً في الرسم، لذا يبدو الشعر الوصفي، سواء كان في النصّ الكلاسيكي أو الحديث، مادّةً تقود إلى أعمال ذات قيم تزيينية، وهي بهذا تعكس مفهوماً أدبياً للوحة، إنّ الرسم التفسيري في طريقه إلى الاختفاء، سيزول كما زال رسّامو الموضوعات التاريخية والفولكلورية، إن موته لن يكون موتاً ضاجاً، بل على العكس ستكون نهايته بدون شاهد يدل عليه، هكذا هو حال العمل غير الإبداعي.

إنّ القيمة المتميّزة لأيّ عمل تصويري هو أن يكون مستقلاً تماماً عن الموضوع الذي ألهَمَهُ. إنّه تحرير للرسم من الوصفية التي أشاعها رسّامون كان همّهم التعبير عن حقيقة القراءة لا حقيقة البصر..، فالرسام كما يقول - براك - يفكّر في صيغة الأشكال والألوان، وبهذا فهو يهدف إلى خلق حقيقة تصويرية لاحكائية.

II

تعود قضية العلاقة بين الشعر والرسم في التجربة العراقية إلى فترة أو فنّاني الستينات، فالمشروع التأسيسي للفنّ العراقي والذي قاده جواد سليم كان منشغلاً بالعديد من التحدّيات، بحيث كانت هذه القضية شيئاً مترفاً، ومع ذلك نجد هنا وهناك أعمالاً بين جواد سليم وبلند الحيدري وحسين مردان، بين نوري الراوي ومردان والسيّاب. وهذه الأعمال ليست بالتراث الذي يمكن تطويره، لذا أصبح من مهمّة بعض فنّاني الستينات ـ ولا يزال ـ تأسيس هذا التاريخ بجهد فردي مبعثر على الرغم من تقدّمنا نحو القرن الحادي والعشرين حيث أصبح للفن التشكيلي ـ لا الرسم وحده ـ سطوة هائلة في مجمل الحياة اليومية.

III

تعود تجربتي مع الشعر إلى منتصف الستينات، كان ذلك في مجموعة الرسوم المكرّسة لملحمة كلكامش، ونشر بعضها في حينه في مجلة «العاملون في النفط»، والتي كان يرأس تحريرها جبرا إبراهيم جبرا، ثمّ تبع ذلك مجموعة رسوم لنصوص شعرية للحلاّج، ثمّ مشروع كتاب عن ملحمة مقتل الحسين لم ينشر حتى الآن. ولعلّ أوّل رسوم نشرت في كتاب هي الرسوم التي تقدّمها القصائد لمظفّر النوّاب في ديوانه «للريل وحمد». وكانت قصائد وضّاح اليمن، وهي في عنوان «رسوم مكرّسة للحب»، أوّل معرض يعتمد بأكمله على نصّ شعري، واُقيم هذا المعرض في بداية السبعينات في بيروت.

تعمّق اهتمامي بالنصّ الشعري وأصبح مادّة أساسيّة غالباً ما أعود إليها. إنّ التحوّل الأساسي لهذه العلاقة بدأت مع إصدار مجموعة «المعلّقات السبع» عام 1978، لأنّها جاءت أوّلاً كمجموعة مستقلّة وضمن تقنيات الطباعة اليدوية، وثانياً لأنّها أعدّت للعرض، مستقلّة، وليست رسوماً ترافق نصّاً مطبوعاً في كتاب. في حينها قدّمت هذه المجموعة بنصّ يؤسس هذه العلاقة: «لا الكلمات، لا الزمن القديم الذي يستبطن هذه القصائد، بل تراكم الحروف وتوالي الرموز على خطّ واحد من التصوّر هو الحضور هنا. الشعر ليس مجرّد رموز وليس لغة وحسب، إنه طاقة الخيال وإعادة التذكّر، وبمقدار تنوّع هذه الطاقة وامتلاكها لدلالات لا حصر لها، تكمن علاقة هذه الرسوم بالمعلقات. من هنا لا تتحدّد الأشكال المرسومة في جمل فرعيّة أو في كلّية القصيدة. إنّها محاولة لتجسيد ذلك النوع من العلاقة بين الكلمات كأشكال والرمز كدلالة، والتقاط لتوالد مساراتها

ضمن أشكال وعلاقات حيّة. من هنا يأتي تضادّ المعلّقات كرسوم للمعلقات كشعر، رغم اعتماد الأولى على الثانية.

المعلقة المرسومة، موضع توسّطي بين طرفي المشاهد البصرية والذاكرة اللغوية، لكن هذا التوازن لا يستمرّ حتماً، إذ تأتي حركة الشكل والكلمات المتناثرة الحالية من سياقها اللغوي لتخلق تعبيراً يلغي التوازن ويكون هو البديل البصري المكوّن من عناصر المعلّقة المرسومة (الكلمات، الأشكال، الرموز)، هكذا يمكن للمعلّقات أن تخلق حاضرها خارج ماضي القصيدة وتفاصيلها اللغوية لتصبح إشارة بصرية معاصرة».

لا يزال هذا النص التقديمي للمعلّقات معياراً لي في التعامل مع الشعر، ومع مرور السنوات وتنفيذ مجموعات أخرى مثل مجموعة النشيد الجسدي مع نص لمحمود درويش وطاهر بن جلّون ويوسف الصائغ، ثم مجموعة ونحن لا نرى إلّا جثثاً، مع نص لجان جينه، وما جاء بعدها من مجموعات أخرى مثل مجموعة لنصوص مختارة لأدونيس وأخرى لطلال حيدر والجواهري، أصبح بمستطاعي أن أشيّد عوالم بصرية تنأى عن النصّ بمقدار ما تتبنّاه كنظام داخلي للأفكار.

مع نهاية الثمانينات بدأتُ بتجربة إنجاز دفاتر مرسومة لشعراء عرب معاصرين، ولأنها دفاتر أصلية وبنسخة واحدة، لم أجد نفسي ملزماً بالتقيد بالمادّة التي تساعدني على تحقيقها كما حصل مع تجارب سابقة مثل «المعلّقات السبع». في هذه الدفاتر يتداخل النصّ ويتوزّع ضمن علاقة متكاملة، أي أنّ الكلمة تأخذ مساراتها ضمن أشكال وعلاقات رمزيّة متداخلة. ويحتاج المرء لقراءة هذه الدفاتر المرسومة إلى امتلاك القدرة على الإمساك بواقعي النص والشكل المرسوم على نحو متساوٍ، أي أنّ معرفة الأبجدية وحدها لا تكفي القارىء - المشاهد، إذ عليه أن يتحمّل العلاقة بين اللون والكلمة، وعليه اختيار الأشكال وتوزّعها وتتابع النصّ. من هنا تكوّن دفاتر شعرية مرئيّة بخلاف ما نعرفه في أحسن الدواوين الشعرية المطبوعة والتي هي عبارة عن صندوق وضعت فيه الكلمات وبعض الرسوم التخطيطية. ولقد قادتني هذه التجربة بما فيها من حرّية في الشكل واللون والبناء الفنّي إلى تحقيق مناخات تجريديّة ملموسة، وبمقدار ما كان يقترب النصّ الشعري من المفهوم اللغوي، كنتُ أبتعد عنه، لذا أصبح النصّ الشعري خارج مفهوم الدفتر أو الكتاب، بما تمثّله تجربتي مع المجسّمات الملوّنة من حوار بين النصّ - الذاكرة والرسم - البصر وبين الأبعاد الثلاثة للشكل النحتيّ.

ضياء العزّاوي

كمال بلاطة

المرايا التشكيلية(*)

عندما بدأتُ أفكّرُ في إخراج كتاب فنّي لشعر أدونيس، تمحور همّي المركزي حول كيفيّة تصميم فضاء غرافيكي تعكس عناصره التشكيلية صورة محسوسة للركائز الشعريّة في صوت أدونيس. وتساءلت:

ـ هل يمكن لي أن أصمّم جزئيات تشكيلية تطويها دفّتا كتاب بحيث تصبح كلّيتها الهندسية بمثابة مرآة تعكس إيقاع القصائد التي يتضمّنها الكتاب؟

ـ وما هو نظام العلاقات التشكيلية الذي يمكنني أن أعتمده كي أجسّد عبره نظام العلاقات الداخلية في قصيدة الكتاب؟

ـ وكيف أستعيد حركيّة هذه العلاقات الداخلية وارتباطها المتوارد مع قصائد الكتاب الأخرى بحيث تتلاشى الفروق بين شكل الكتاب ومضمونه تلاشي «الماء في لون الإناء»؟

(*) ملاحظات حول تصميم كتاب فنّي لشعر أدونيس:
تمّ إنتاج الطبعة الفنّية من كتاب «أدونيس: الأوائل» في أربعين نسخة محدودة مرقمة وموقّعة من قبل الفنان، وذلك عام ١٩٩٢ في مرسم «بيراميد أطلنطيك» بمدينة ريفردال بولاية ماريلاند الأميركية.
عرض الكتاب: ١/٢ ٤٢ سم؛ علو الكتاب: ٣٠ سم؛ ورق الصفحات: ريفز؛ ورق الغلاف: صنع باليد من القطن الصافي بإشراف هلن فريديريك؛ نفّذ الأحرف يدوياً: جوردن فلوك؛ نقل الرسوم حفراً على اللينوليوم: لي فرهود؛ جلّد الكتاب وقام بصناعة علبته سكوت هاسي.
احتوى الكتاب على قصائد أدونيس التالية: أوّل الفضاء، أوّل اللقاء، أوّل الجنس، جسد (مقطع)، أوّل الكلام، أوّل الجنون، قبس، أوّل التهجية. ترجم القصائد إلى الإنكليزية: ميرين غصين وكمال بُلاطه.



لكي أُوضّح معالم المغامرة الجمالية التي خطّطتها لنفسي والتي هيّئتها للقارىء - المشاهد الذي يحلم باحتضان جسد فني لقصيدة أدونيس، لا بدّ من أن أستهلّ الحديث بوصف مختصر للطابع الهندسي الذي يتّخذه شكل الكتاب. يلي ذلك، إلقاء اللمحة الخاطفة على مضمون النصّ الشعري الذي اخترته له. ومن أجل الإجابة على الأسئلة التي طرحتها على نفسي والتي تتعلّق بقواعد المنهاج الفني الذي اتبعته، سأكتفي بالمداخل التالية:

أوّلاً: بعد الإشارة إلى العناصر العامة التي تتميّز بها الركائز الشعرية في لغة أدونيس، سأصف كيفية إعادة استخدامي لهذه العناصر في تخطيط الأبعاد الهندسية للبنية الشكلية للكتاب.

ثانياً: سأحدّد الصورة الشعرية المركزية التي استعرتها من لغة أدونيس لكي أدخل عبر الشكل واللون جوهر المضمون النصّي للكتاب.

ثالثاً: من خلال الوصف الموجز للأبعاد الهندسية للتشكّلات البصرية التي تتجلى علاقاتها وفق الاتجاه الذي تتفتح فيه صفحات الكتاب، أرجو أن أنوّه إلى طبيعة المدى

التشكيلي الذي يتحوّل فيه هذا المنتوج اليدوي إلى جسر عضويّ بين مضمونه الشعري وشكله الفني.

تألف المخطّط الهندسي لشكل الكتاب بناء على التكرار الأفقي لمربّعين متساويين من الورق تلاقى حدّهما المشترك عند خطٍّ عمودي حدّد الجهتين المستقلّتين للكتاب: الجهة اليُمنى للنصّ العربي، والجهة اليسرى للترجمة الإنكليزية.

في كلٍّ من الجهتين المستقلّتين، طويت مجموعة الأوراق المربّعة من منتصفها طيّة عمودية، وخيطت مجموعة الورق يدوياً. في الجهة اليمنى للكتاب، خصّص النصف العمودي من مربّع الأوراق للنصّ العربي، ونصفه المقابل للرسم. وفي الجهة اليسرى للكتاب، كرّر الترتيب المماثل لمجموعة الأوراق المربّعة بحيث خصّص النصف العمودي لها للترجمة الإنكليزية، ونصفها العمودي المقابل للرسم. نتيجة ذلك، كلّما فتحت دفّتي الكتاب على مصراعيها، تواجهنا مجموعة صفحات أربع.

في القسم الأوّل من الكتاب الذي يحتوي على القصائد الأربع الأولى، يلتقي طرف الرسم في الجناح الأيمن مع طرف صفحة الرسم في الجناح الأيسر، فيما يبقى النصّان، العربي والإنكليزي، على صفحتي الجهتين المتباعدتين للكتاب. وفي القسم الثاني للكتاب والذي يحتوي على القصائد الأربع الأخيرة، يلتقي طرف صفحتي النص باللغتين فيما تتباعد صفحتا الرسم. أما الصفحات الأربع التي تفصل بين قسمي الكتاب، ففيها تتوحّد كافة العناصر التشكيلية التي تتركّب منها التفاصيل اللونية والجزئيات الهندسية المتوزّعة في كلّ من قسمي الكتاب.

بعد إلقاء النظرة الخاطفة على موضوع النصّ المنتخب لهذا الكتاب، والإشارة إلى مفاتيح قراءته، سأوضّح كيف تمكن قراءة التفاصيل الثانية للكتاب بصفتها المرايا التشكيلية التي تعكس أعضاء الجسد الشعري في لغة أدونيس.

أمّا هذا الشكل المزدوج للكتاب، فقد تكاملت نواته التأسيسية بعدما تمّ اختياري لسبع من أقصر قصائد الحبّ التي كتبها أدونيس والتي أضفتُ إلى وسطها مقطعاً يحتفل بالفرح الجسدي. وقد انتقيت هذا المقطع لأدونيس من إحدى قصائده الطويلة.

مخصصاً الصفحة المستقلّة لكلٍّ من هذه المقطوعات، في كلّ من جهتي الكتاب، قمتُ بترتيب القصائد بحيث تمكن قراءة كلٍّ منها على حدة، أو وفق تتاليها الدائري، منوّهاً بذلك على إمكانية قراءة النصوص الشعرية وكأنّها القصيدة الواحدة. وبناء على ذلك،

اتخذت الصفحة المستقلة للكتاب مكانة الشرفة التي تطلّ على لحظة حميمة في تاريخ علاقة بين رجل وامرأة تماوج الوصال فيها بين ذروة الفرح الجسدي والانشطار التّامّ.

أمّا الترجمة الإنكليزية لهذه المقطوعات والتي كنت قد قمتُ، بالاشتراك مع ميرين غصين، في صياغتها، فلم آلُ اعتبارها مجرّد الصدى للنصّ الأصلي، وإنّما الجناح الآخر للكتاب والنصف المكمّل لصورة الحوار الأساسي الذي يقيمه الجنس بين الرجل والمرأة. وبذلك، أردتُ لشكل الكتاب بلغتيه اللتين تُكتب كلّ منهما بالاتجاه المعاكس للآخر، أن يتّخذ من جهتيه العربية والإنكليزية صيغة الحوار بين نصّين متقابلين تقابل الرجل والمرأة.

وانطلاقاً من هذا المجاز التشكيلي الذي تمليه علاقةُ القطبين المتوازيين لشكل الكتاب، جاء تخطيط الأبعاد الهندسية الأخرى لبنيته وفقاً لعلاقات التوتّر الناجمة عن مبدأ التقابل ـ التناقض الذي فرضه صراعُ التوازي في التشكيل. أمّا هذه الخاصّية الازدواجية لهيكل الكتاب، فلم تعكس على الصعيد التشكيلي ميزة الحوار المتضمّن في قصائد الكتاب فحسب، وإنّما جاءت بعناصر تشكيلية طالما اعتبر مرادفها الشعري من أهمّ الركائز في لغة أدونيس: هذه اللغة التي طالما تكاثفت فيها الأنساق الثنائية بقدر ما صالحت عبرها بين الأضداد.

وبالعناية ذاتها التي أوليتها لترجمة النصّ الأصلي للكتاب من لغتي الأمّ إلى لغتي بالتبنّي، تناولتُ هيكل الشكل الثنائي الذي صمّمته للكتاب، لأترجم من خلاله إيقاعَ التقابل ـ التناقض الذي تَوالد بتعدّدية الصوت في لغة أدونيس. فتفتّح نظام الشكل الثنائي للكتاب ليكشف الأضلاع الأربعة التي انجلت من وسطها التشكّلات اللونية بتدريج النموّ أو التقلّص حسب وضعها الترتيبي في الصفحات. وجاء التصميم الهندسي لهذه التغيّرات التشكيلية بقصد مساءلة توازي جناحي الكتاب، وخلخلة رتابته المتوقّعة. أمّا التوتّر الصادر عن هذا التصميم، فقد يدعو القارىء ـ المشاهد إلى إمكانية عبور الكتاب الواحد من أبواب متعددة يقوم القارىء ـ المشاهد باختيارها.

ففي أيّ وضع من أوضاع التفتّحات التدريجية للكتاب والذي تسكن إليه عين القارىء ـ المشاهد، تتبعُ هندسةُ العلاقات الرباعية لفضاء الصفحات العمودية المتجاورة نمطاً نسبياً واحداً. وينبثق هذا النمط النسبي بناء على أنّ الصفحة الواحدة للكتاب والمكوّنة من النصف العمودي لشكل المربّع، تساوي ربع المساحة الأفقية التي يمنحها

انفتاح المربّعين المتجاورين، ذلك أنّ هذين المربّعين يؤلّفان في الأساس، المخطّط الهندسي الكلّي للكتاب. أمّا المعادلة النسبية التي تعتمدها هذه التفتّحات التدريجية للكتاب، فقد استشفقت علاقاتها من قواعد ما سمّي بقانون النسبة الذهبية. ويملي هذا القانون بأن تكون العلاقة النسبية بين الجزء الأكبر والجزء الأصغر مساوية للعلاقة النسبية بين الجزء الأكبر والمجموع الكلّي للجزئين. ومثلما جاء صوت الشاعر بمساءلة الثنائيات في اللغة وبالمزاوجة بين الأضداد، جاء القانون الفيثاغوري هذا بخلخلة أسس التوازي في التشكيل وبالمصالحة بين عناصر الضدّين.

وبالنسبة إلى الصورة الشعرية التي طالما توسّطت الثنائيات الضدّية في شعر أدونيس والتي ولد من خلالها جسد الكتاب، فهي صورة «الجرح». ومثلما تميّز «جرح» أدونيس بصفته الحدّ الفاصل بين أضداده والشقّ الجامع لشهواته، جاء الكتاب الذي يسجّل حواراً حميماً بين رجل وامرأة ولقاءً موازياً بين لغتين مضادّتين. جاء هذا الكتاب موحياً بمركزيّة «الجرح».

أما الإيحاء بجرح أدونيس هذا، فقد انبثق في هندسة التشكّلات اللونية التي اشتعلت عند حدّ الصفحات المتقابلة على جهتي الكتاب، كما ترك الجرح آثار ظلّه الوردي في الثنية الداخلية للعمود الفقري للكتاب. ولقد تشعّبت التشكّلات المضلّعة للجرح هذا على الصفحات المتقابلة للنصّين المتوازيين، وذلك بتدريج تراتبي بحيث تلاقتْ خطوطُ المثلّثات في النصف الأوّل من الكتاب، وتفارقتْ هذه المثلّثات، بالتدريج النسبي ذاته، في نصفه الآخر.

من جهتي عموده الفقري يتفتّح الكتاب وفق الترتيب الذي يختاره القارىء ـ المشاهد. ومثلما تمكن قراءة كلّ من القصائد على حدة أو وفق تتاليها الدائري وكأنّها القصيدة الواحدة، يتحكّم القارىء ـ المشاهد بفتح الكتاب بحيث لا تظهر منه غير الصفحة الواحدة من الرسم أو من النصّ، أكان عربياً أم إنكليزياً. كما يمكن له فتح الكتاب عند صفحتين معيّنتين، أو عند ثلاث صفحات أو أربع دفعة واحدة.

وفي أي ترتيب يختاره الفرد تتداخُل إمكانيّات القراءة بفعل المشاهدة، وبذلك يتحوّل الحوار الأساسي المنبثق من مضمون النصّ الأدونيسي إلى حوار بين لغتي العين واللسان.

وفي مجال كتاب الحبّ هذا، لا يكتمل تداخلُ اللغتين التعبيريّتين إلاّ بالمشاركة الفعليّة للقارىء ـ المشاهد، سواء أكان رجلاً أم امرأة.

•

يقول هايدبغر: «الشعر لقاء». من خلال هذا العمل الفنّي المتواضع الذي وصفته باختصار، أرجو أن أكون قد ساهمتُ في تهيئة فضاءٍ ملائم يستحقّ فرحَ اللقاء.

كمال بُلاّطة

(الرباط، نيسان ١٩٩٣)

أحمد جاريد

الشعر والرسم: نور على نور

عندما رَنَّ جرس الهاتف، كان زميلي كمال بلاطة على الخط بصوته الوديع يقترح عليّ المشاركة في مائدة مستديرة بمناسبة اختتام معرض الكتب الفنية الذي شارك فيه ١٢ فناناً حول أدونيس فحبّذت الفكرة، وأبديت موافقتي وشكرته على الالتفاتة. وأضاف متردداً: لكن بأية لغة ستتدخل؟ بالعربية أم بالفرنسية؟ ففهمت مصدر إحراجه وقلت للتوّ: إذا كان «المركز الثقافي الفرنسي» قد تبنى برنامج هذا النشاط، فهذا لا يعني، بالضرورة، الكتابة بالفرنسيّة. فأجاب كمال: طيب!

وعندما عدت لأحرّر بعض أفكاري على ورقة، وجدت نفسي بين دفتي المعجم الفرنسي، فأيّ مفارقة هذه (!) بين حماستي للعربية من ناحية، ورجوعي إلى المعجم الفرنسي من ناحية أخرى. . . والواقع أن الأمر يعود إلى صعوبة التسمية التي يمكن أن تطلقها على هذه التجربة الفنية والتي هي مادة المعرض حول أدونيس، ومن هنا، اقترح منظمو المعرض تسمية: (Livres d'art illustrés) «كتب الفن المصورة».

فهل هذه الأعمال الفنية هي فعلاً (Des illustrations)؟ فلفظة (Illustration) تعني رسم أو بيان أو مَثَلٌ مُوضِّحٌ لنص. إنّها إبانة الشيء. لكن هل الكتب الفنية التي أنجزت من طرف كل من كمال بلاطة وضياء العزاوي وإيتيل عدنان. . . هل هي رسوم موضحة؟ وموضحة لأيّ شيء؟ هل هي إبانة للمعنى أم تحويل للمعنى؟ أليست تأويلاً شخصياً للنصّ؟ علماً أنها ليست التأويل الوحيد الممكن، بل وقد تختلف حتى مع المرجع نفسه، أي الشاعر. إذن كيف يمكن أن تكون صُوَراً ورسوماً توضيحية Des

(Illustrations)، وهي لا تعدو أن تكون سوى مقاربة شخصية تلزم صاحبها فقط. بل وقد تحرف المعنى بدلاً من أن توضّحه أو تبيّنه.

فلفظة (Illustrateur) تعني رسّاماً يضع رسوماً للكتب، أو مزيّناً للنصوص بالرسوم. لكن هل «كتب الفن المصورة» حول أدونيس، وحول غيره من الشعراء، هل هذه الأعمال الفنية مزيّنة للنصوص فعلاً؟ هل هي رسوم تزيينية فحسب؟

سيكون من نافلة القول التأكيد على استبعاد هذا الحافز، على الأقل بالنسبة إليّ شخصياً، علماً أنه قد يكون هذا مجدياً في نطاق متعة النص وجمالية التلقي. لكن الأمر في اعتقادي هو أكبر من ذلك بكثير، علماً أيضاً أنّ أهمية الزينة تشهد لها نصوص نبوية.

ففي التجربة الدينية والأدبية لدينا «جينالوجيا» تعود إلى القرن التاسع الميلادي. في مجال تزيين المتن وتوريق حواشيه وزخرفتها، والتسفير والتجليد والنسخ. وكان هذا مظهر من مظاهر الترف الأدبي والاجتماعي، بعد أن كان مرتبطاً بتمجيد النصوص المقدّسة من مصاحف وأحاديث وغيرها... وهو مرتبط بسموّ النص، وفي أحوال أخرى مرتبط بمسألة الجمالية. فعُرفت أسماء كثيرة من مزوّقي الكتب كعلي بن هلال المشهور بابن البواب وياقوت المستعصمي في الشرق. ومنذ ١٠٠٩ م حين رفض المغرب استبداد الدولة العباسية، كانت أروقة بلاط عبد الرحمن الناصر منذ ذلك العهد تموج بالمزخرفين والنساخ، رجالاً ونساء، أمثال «راضية» مولاة عبد الرحمن الناصر نفسها، إضافة إلى نساء أندلسيات في الدواوين السلطانية، أمثال «لبنى» و«وردة» و«عائشة بنت أحمد القرطبية» و«فاطمة القيروانية»، مولاة مولاي أبي أيوب أحمد بن محمد، التي لا يزال مخطوطها في مكتبة جامع عقبة بن نافع بالقيروان، و«أم العلاء» الغرناطية الأصل وغيرهنّ، إذ كانت هناك أنامل ساحرة في طليطلة وقرطبة وغرناطة ومرسيا ومالقة وفلانسيا ووهران وتلمسان والقيروان.

فالتوريق والزخرفة جمالية ذات أدوار محايدة تجاه النص، باعتبارها تزيينية (Décorative) وتمارس وظيفة المتعة البصرية التي تفتح شهية القراءة، ومظهر حيادها يكمن في أنّ أشرطة الزخرفة وحواشي التوريق والتزويق صالحة لأن تكون مصاحبة لأيّ نصّ كان. فهذا الفنّ هو (Illustration) بوصفه مزيّن للكتب والنصوص، غير أنّ تجارب الواسطي والحريري ونصوص ابن المقفع وغيرها ليست تصويراً تزيينياً للنصوص وإنما هي تفسير لها، فهي (Illustration)، بوصفها رسوماً توضيحيّة.

فلنتوقّف عند هذا الحدّ في عرض التاريخ «الجينيالوجي»، لأنّه رغم النّسب الفني فإنّ هؤلاء المزخرفين والمزوّقين والناسخين لم تطرح في عهدهم الإشكالية التي نعاصرها اليوم، ألا وهي إشكالية تحويل المعنى أو تأويله عبر الرسم.

لكن من منّا يستطيع رسم الشعر؟ أو حتّى توضيحه؟

لن يجرؤ أحد من زملائي الفنانين على ادّعاء ذلك. وإلاّ لكان من المنطقي والضروري أن يرسم كل منا الشيء نفسه عن أدونيس طالما أن المرجع واحد. إنّ أدونيس ضياء العزاوي ليس هو أدونيس كمال بلاطة، وأدونيس إيتيل عدنان ليس هو أدونيسي. قد يكون مفرداً، لكنّه بصيغة الجمع فعلاً!

فهل يُعَدّ أدونيس هنا مرجعاً في هذه الأعمال الفنية؟

الواقع أنّ الأمر يتعلق بتقاطعات (Des croisements) وهو ما يسمّيه الموسيقيون والصوفيّون بالمصاحبة (L'accompagnement). ومسألة المصاحبة هذه كما تستدعيها «الهرومنية» الموسيقية وتستدعيها الأمانة وكتمان السر الصوفي، تستدعيها كذلك الحميمية والانسجام الروحي في تجربة الرسوم المصورة المصاحبة للشعر بين الفنان والشاعر. لذلك فإن هذه الكتب الفنية الفريدة النسخ التي لا يمكن تحديد سعرها المادي، ولا المضاربة عليها في سوق الفن، هي شبيهة بالرسائل «الأطوغرافية» (Les lettres autographiques) حيث يُحدِّث فيها الرسام نفسه من خلال الشاعر في حركة نصف سرية (Semi-clandestine). لذلك فإنّ هذه المصاحبة تبدأ من الداخل لا من الخارج. . .

كتب لي صديقي الشاعر المغربي (أحمد بنيس) ذات يوم، إثر عمل فني وشعري مشترك، رسالة، أقرأ لكم مقطعاً منها: «هل هي الألوان أول ما ينعش الكلمات أم الكلمات أول ما ينعش الألوان؟ أي حماقة يكتمها السؤال. لا شيء غير تبدّد التكوين».

فأي منا يبدأ من الآخر؟ ومن يؤسّس من؟ الصورة أم النصّ؟ وعلى أي سرّ أنا قابض؟ هل كنت بدأت من الشاعر؟ بل هل هناك بداية؟ حتى وإن كانت، فهل هذا الذي أبدأ منه أو بدأ مني انتظرني أن أوجد لكي يكتب الشعر أو انتظرته كي يوجد لأضع رسوماً. لا شك أنّ ثمة حماقة فعلاً يكتبها السؤال.

أثناء افتتاح المعرض المخصّص لأدونيس جاءني أحد الزوار وقال لي: «لا شك أن أشعار أدونيس ليست إلاّ ذريعة لرسوماتك الجميلة».

ربّما وجب قبول هذا التناقض. إنّ ملاحظة هذا الزائر المشاكس أثارت في ذهني جملة من المعاينات الواقعية والمراجعات المحتملة: فالرسوم التي كُرّست للشعراء هي، في النهاية، تكريم للشعر والشعراء، ويحظى فيها أدونيس برقم قياسي. والسؤال هو لماذا تستقطب أشعار أدونيس اهتمام الفنانين، أليس بسبب الكفاءة البصرية التي تضمرها وتستهويهم؟

ثم إذا كان الشعر يراهن على الصورة، فإنّ الصورة تتّخذ من الشعر وسيلة علنية للاستمتاع، وكأنّها قرصنة (Une piraterie)، لكن المستفيد الأول هو المشاهد سواء تلقى شعراً تشكيليّ الطابع أو تشكيلاً شاعريّ الطابع. وما الفرق؟

أخيراً، وهذه هي المشكلة: ما الجدوى من وضع رسوم وصور للشعر؟ هل عجزت الأشعار عن الإيصال والتبليغ حتى تستنجد بمن يقوم مقامها ويتكلم عوضاً عنها؟

هل أنوي أن أكون بديلاً من الشاعر؟ كيف، وهو الذي يمتلك سلطة اللغة!

يبدو أنّنا نسلك طريقاً مسدوداً ما دمنا نبحث عن مركز القوة (Les rapports de force) في هذه العلاقة. وإن كان الرسام لا يعيد إملاء المكتوب ولا استنساخ التخيّلات، فإنه يجعل من شعر الشاعر وسيلة لصورته الشخصية (Son autoportrait)، وهي في الآن نفسه تواطؤ مع الشعر ما انفك يورطه في إثم التأويل. ومع ذلك، فكلّ الذين تناولوا أشعار أدونيس إما برسومات أو حفريات أو صباغة... استحوذ عليهم تأثيره البصري، وانطوت عليهم شحناته التعبيرية وتموجاته اللونية. فمنهم من فاز بما في الكنف الباطني، ومنهم من أفلح بالجمالية، وهؤلاء وأولئك كلّهم في زهو الشعر وتوهّج الرسم. نورٌ على نور. قطوفٌ لأدونيس.

أحمد جاريد

(مدرسة الفنون الجميلة، الدار البيضاء)

صلاح ستيتيه

نعاس الثلج

I

مسلّة نائمة مظلّلة بالثلج
في الريح الخاوية حيث يتعرّى البرد
كظلّ رجلٍ مظلّل بالثلج
ومتوّج ببقايا البرد
بُخار مظلّلٌ مُختَصَرٌ بالثلج
في هذا البلد المشتعل فجأةً بالبرد

هذا الرجل، الذي سيكون، سيأتي ليموت
في طيّةِ وردةٍ من ورودِ البرد
وقد أعطى اسمه للثلوج
المولودة من الأرض، العائدة إليها
كمثلِ ماءٍ ليليّ تَقَبَّلَه القلب
هذا الرجل الذي أعطى في أقصى النّوم

جسده، جسد الحبّ، ونسيانه
قليلاً من الثلج الحيّ الخائف من البرد

هذا الرجل الذي منح أعضاءه للرّيح
ها هو فارس العُرْي
بعدما تآخى وحصانه
وشرب الاثنان حليبَ الريحِ نفسه
وهو مِن نَجْم ضائع وحليب امرأة
فقيرة شديدة الفقر ومقيمة في الحلم
تجلس بيدين محروقتَيْن
لملامسةِ بردِ العُرْي
لامسَ الثلجَ أخيراً
عضوه، عضو الرجل، المعرّى أخيراً
ووالدته جاثية تطهّره
وها هي يدها تصبح حلماً
مشدوداً إلى قلبها وهو شجرة وريد

هذا الرجل الذي فقد اسمه، اسم الثلج،
في الخارج، والدته وحصانه
أمّا هو، فيشرب الحليب ببطء
حليب الفتاة الأكثر عتمة
الأكثر عُرْياً مع زغبها
جالسة حيّة وقماش دمها

تحلم ذلك والماء على كتفيْها
يجعل الظلّ يلمع من كتفيها
في مغسله يساعد موته
المولَع بالتأمُّل والذي يناوله ثمرة
يأخذ ثمرتين لحصانه ـ يخرج
ولا حصان أمام بابه، لكن
كألف قيثارة هائلة فجأة
الشُّعلة مع الشعلةِ مع المطر

II

لكن المُطلق، مُطلق الثلج
شعلة عالقة بحصان
هو الأصفى بين أحصنة الأرض
تقبله الحدائق، الغيوم
التي هي أشكال حياة
تحترق مساءً في مسارح الهواء
حتى لا يعود هناك إلّا الليل الحيّ
وإذا الحصان والشجرة
كلاهما يحمل الإشارة التي تومض
في التقلُّص والتجرُّد الموعود
ولا يبقى منهما شيء لكن أصفى
ما في الشجرة سيتشكّل في النفس

وتكسوه ليلاً الغيومُ
أزهار وثمارها معاً
هي قليل من أبديّة تصبح نهاراً

إنّها معاً عند هذا الجانب من النهار
مع الأبديّة كحصانٍ
يشرب، جرعةً واحدة، أبديّة النهارِ
الناعمة والحاضرة في الشجرة
كجرّةٍ محطّمة ومحترقة حيّةً
أصبحت امرأة لكنّها تلتهب
ولكثرة ما تقيم في الصفاء
فهي حديقة وثمارها كلّها ثلج

كحديقةٍ من ثلج وثمارها كلّها
هي هذه المرأة التي أطفأتها الشعلة
تمنح بيديها الاثنتين هِبَة الثلج
لعذابها، للبرد
بلمع قاطعاً كنفاذِ نَجْم
تكاد تجتازه غيمةٌ
فكّرٍ تكاد تعكسها
هذه المرأة التي يعذّبها العالم

إنّها تحت سحابة ما لا يُعْرَف

امرأة وجرح ومجروحة تتأوّه
كحمامة يفتنها تمهُّلُ
احتراق كيانها، الذي لا يخمد
لا أحد هو، وهو هو
قليل من الموت مقابل المرأة الحيّة
النائمة المحروقة بالصُّوَر

نائمة هي، وهي هي
أُعيدَتْ إلى بلد الثلج
مع كمنجاتها الطويلة، كمنجات الشفافية
التي عتّمَها عبورُ الغيوم
وعنبها عنب المُطْلَق
جسدها جسد المرأة حمامة مكتملة
ووجهها كثلج ملتهب
يمنحه الليل كلّه للّيل

III

وعنبها غسله البحر
وغسله الزّبد وأحرقه
كجَذْرِ ماء في فحم
هو مسرح الظلّ
إنّه رماد خفيف إنّه حيّ
في غبار الأحياء وعيونهم

تحت عذوبة تخلقهم رماداً

مسرح عِظام، جسد متاهة جميل
يضيئه مصباحُ نُرْنجانٍ
في مرآة الأرض، المتلألئة
حيث تشتعل شجرة مُشبِسَة بالزّمن
وتصبح عنقَ حمامةٍ
فوق حبٍّ، وجهه
سلاحٌ يستريح في الثلج
جسد جميل، يا للجسد المولود من شجرة
عالياً عالياً في نور الشجرة
يتوسّل وجهُك المهجور
أن يشعل العشبَ فوقه
حتّى تأتي الأرض بعد الثلج
ويلتمع بذارها من نار
لا تحبّ إلّا الأكثر التهاباً، الطير الأحمر العنق

عصفور ضائع تحت غيمة التوهُّج
مُطوَّقاً ببشاشته اللّبْلاب
الذي يلتهب وحده أعلى من الموت
قُرْبَ مصباح ـ أُغْرِق في ظلام النهار ـ
بطيء، ولكثرة بطء اشتعالهِ في الروح
كلّ حجر إليه إشارة وفأل

ليكن كلّ حجر هذا القليل من الأرض
الخارجة من الماء ككتِفٍ تتوهّج
تَوهُّج المرأة وبطنها الأُنثى
لحمها المجروح بفتن الروح
كمثل نَجْمٍ تائه في أنهرٍ
أرضٍ أخرى قديمة حيث سيُثْقَبُ بالحجارة
أولئك الذّاهبون ما وراء القمح
كمثل نَجْمٍ تائه في الأنهر
هي هذه المرأة التي يشير إليها العصفور
مع الدّم الذي يسيل منها يجعلها
جَريمة القَصَب
حجر غامض وفخذها حمام
شعلة طويلة قائمة في البرد
حتى يتحوّل رجالُ الدّم حلماً
إنها هنا صديقة النار، ومعها
ظلٌ بلا غبار مع يدين
ووجهها ابن الثلج
كشعلة نائمة في الشعلة
تمرّ بجسدها المظلّل بالدّم
بين النهر والنهر الآخر ـ في
هذا هنا الذي هو موت وبَيْت

IV

وأي ثلج؟ هنا، في البيت
لا توجد إلّا فكرة الثلج
والرجل أيضاً مع ظلّه وحده
والنهر الكبير في غرفته: يراه
يلتمع بعيداً كمصباح مسرح . . .
الرجل جالس في مغسله يساعد
التأمُّل الذي يناوله ثمرة
يأخذ ثمرتين لحصانه ـ ويخرج
ولا حصان أمام بابه، لكن، فجأةً،
كألف قيثارة هائلة
الشّعلة مع الشعلة مع المطر.

صلاح ستيتيّه
ترجمة: عيسى مخلوف

عبد العزيز المقالح

ابتهالات

إلهي
أعوذ بك الآن من شرّ نفسي
ومن شرّ أهلي
ومن شرّ أصحابي الطيبين
ومن شرّ أعدائي الفقراء إلى الحبّ
من شر ما صنع الشعر
من شرّ ما كتب المادحون
ومن شرّ ما كتب الحاقدون
أعوذ بك الله من أرقٍ في عيون النجوم
ومن قلقٍ في صدور الجبال
ومن خيبة في نفوس الرجال
ومن وطنٍ شاهراً مونهُ
يتأبط خيبتهُ
يتكوّر خوفاً من الذاكرهْ.
...

إلهي
وقد سكن الليل
وانكفأت تحت صمت الظلام البيوت
وأورق حزن الشوارع
هل لي إذا انْكَمَشَتْ داخل الجسم روحي
واختبأ الحلم في صدف الدمع
هل لي خلف المدى توبة تصطفيني؟
ونافذة تحتويني؟
وهل للكلام المحاط بالسرّ أن يفتدي وحشة الغاب
أن يمنحَ القلبَ شيئاً من الضوء
شيئاً من الصلوات تطهِّر هذا الكيان العتيق
وتغسل عنه سواد الخطيئة
تغسله من بقايا الجنون
ومن مَوجات الحريق.

إلهي
سأعترف الآن بأنّي خدعت العصافير
بأنّي هجوت الحدائق
بأنّي اختصمت مع الشمس
بأنّي اتخذت طريقي إلى البحر منفرداً
وانتظرت الزمان الجميل
فما كان إلاّ السراب
وما كان إلاّ الخراب

ولكنّي انْصعتُ للشكّ
كابرتُ،
بعثرتُ نصفَ الجنون
ونصفَ الضمير
فأدركني دَمُلُ الوقت
شاهدت نعشي
خالطت أشياء لا تقبل التسميةْ.

. . .

إلهي
تزيّنتِ الأرضُ
أنت الذي بظلال الندى، بالبحيرات، بالعشب، بالأخضر المتوهج زينتَها،
وشعشع ضوؤك في الماء
فاستيقظ الروح
وارتعشتْ في الأثير المعارجُ
فوّاحةً ـ كانت ـ المدن الذاهبات إلى النهر
والقادمات من النهر
لا شيء يشبه شيئاً هناك،
ولا شيء يشبه شيئاً هنا. . .
أنت شكّلت باللون هذا الفضاء المديد
وأطلعته. . . كيف تنفلق النهار
وكيف يجيء المساء وحيداً إلى البحر
يسحب خطوته خائفاً. . .

وينام.

...

إلهي
تسلّلت ذات مساء شديد الظلام
إلى «منطق الطير»[1]
كان «الفريد» هناك يحدّث أنصاره
وتلاميذه
بعد أن عاد من مدن العشق
ممتلئاً بالمحبة للناس والطير
للكائنات القريبة
وللكائنات البعيدة
قال لي:
أيّها الجاهل الجاحد الحقّ
إنّ التعصب أفعى
وإنّك ـ مهما أرتقى بك جدّك ـ
لست سوى حفنة من تراب.

...

إلهي
أنا شاعر
يتحسّس بالروح عالمه
يكره اللمس

(١) إشارة إلى كتاب: «منطق الطير» للشاعر المتصوّف فريد الدين العطار.

عيناه مقفلتان
وأوجاعه لا حدود لأبعادها
ونضاريسها
كرهتني الحروب
لأنّي بالحسرات وبالخوف أثقلت كاهلها
ونجحت بتحريض كلّ الزهور
وكلّ العصافير
أن تكره الحرب
أن ترفض الموت يأتي به موسم للحصاد الرهيب
ولكنّها الحرب يا سيدي أطفأتني
وأطفأت اللوحات المدلاّة في الأفق
أقصت عن الأرض نور السموات
واحتكرت ملكوت الجحيم.
. . .

إلهي . . .
تبدّل وجه الزهور
ووجه الطيور،
رماداً تبدّلت الأرض بالعشب
وانفطرت. . .
لم يعد مستقياً شعاع الصباح
وما عادت العين تقرأ عبر نوافذها المغلقات
سحابة صيف تذوب حناناً

إذا اقتربت من أصابعها الشمس
حتى السماء انحنت
وتهشّم أزرقها، ارتجّ
وانطفأت فوق جدرانها صور الظلّ والضوء
إنّ الحريق على حافة العمر
ماذا جرى
هل سيتركنا الحبّ للحرب؟
أشهد أنّ الزمان انتهى
والمكان انتهى
والفصول،
ولا شيء،
لا شيء يلمع، يسقط فوق المياه.

إلهي
على عَجَلٍ جئْتَ بي
وتمنيت - أني على عَجَلٍ - قد رجعتُ إليك
وألقيت بين يديك جواهر حزني
وأثمن ما ادَّخرته الطفولة من وجع «آه»
لا شيء يمسكني - كان - إلاّ البكاء
فقد خِفْتُ لما هبطتُ إلى الأرض
أرعبني الناس
أرهقني مخلب الخوف

حاولت ـ يا ليتني كنت أستطيع ـ أن أنثني
أن أكون ندىً
حجراً
أن أُهاجر
أن أطمس اسمي
أمحوهُ من كتاب الخليقة .

. . .

إلهي
مضى العمر ألاّ القليل
وما غادرت قدمي أول السور من منزل الكائنات
ولم يشهد القلب سرّ الجمال الموزّع في الأرض
ولم تكتب الروح أول حرف من اللغة المستكنة
في الضوء

ما زالت الكلمات تشدّ الرحال إلى غيمةٍ ليس تدنو
إلى إمرأة اسمها في الكتاب القصيدة،
يا سيّدي :
ورق العمر ما زال أبيض من غير سوء
سوى ثرثرات المرايا
وأبخرة تتصاعد من كبد الشكّ
هل تستطيع اللغات التي ستموت معي
والقصائد،
أن تعبر الدهشة الصامتة؟

عبد العزيز المقالح

محمد بنيس

صخرة الحمّى

نَمِرَاتٌ خَفيضاتٌ لهذَا الصَّمْتُ
جِهاتٌ تَنْحَنِي بوَدَائِع
المُرْجانِ
وَ
الحُمَّى
شقيقَاتٌ يوسِّعْنَ المَفَازَة
والدُّوارْ
مِنْ أيْنَ تصْعدُ
قامةُ الأشْبَاح
كلُّ مسافةٍ بيضاءَ تشْطحُ في جِلَالِ الحَلْكِ
لَمْ
يَطأ الرَّدَاءَ
سمةً بها يضَعُ الشَّفيفُ
سُطوعَهُ

صعْقاً يُبلّلُ مَا يشاءُ
مِنْ عتبةِ النّسيانِ
حتّى مجْدِ
العياءْ

□□□

ممَرَاتٌ تُضيءُ لِيَ انشِقَاقاً
هارباً بينَ المَمالِكِ حين تَعْصف
بي التواشيحُ
اطْمئِنّي يَا
جهاتُ لنَا الإخاءُ يجيءُ مِنْ
طرقِ البدايةِ
لا
بدايةَ غيْرَ
ما ينْحلُّ
في أفُقٍ يتيمْ
ورصدْتُ أنّي
قدْ رصدْتُ
سُحباً
تقودُ الوَهْمَ مِنْ ممشىً
إلى ممْشىً
إلى ليْلٍ قديمْ

□□□

شُعَاعٌ رَاسِخٌ في الطّينِ والحنّاءِ
يخْطِفُ ظلّهُ وجْهٌ يبينُ لعلّهُ
مِنْ عهْدٍ أوّلٍ شهْقةٍ تهْتاجُ
بينَ نَداوةِ الصّلصَالِ

هَاتِ الآنَ

ما يَهبُ البَسِيطةَ وردةَ الأهْوالِ
رائحةُ الهوَاءِ تدلُّ شعْبَ
العَابِرينَ يُثبّتُونَ نَشيدَهُمْ
في الطّينِ والحنّاءِ لَن يَثِبَ
المخاوفُ مِنْ مَغارتها هِيَ
الألْوانُ تنْشرُ خيْلها يعْلُو
وميضُ الذّارِيَاتِ جَناحُ طيْرٍ
يكْتفِي برَمَادهِ ودمُ الصّباحِ
يَدقُّ أجراساً لعُنْفِ

فَراغِهِ يَدُكَ

التي صاحبْتَ تهْصِرُ كلُّها أبديّةَ
الألْوَانِ يا مَسْعَاي تسْقُط
ظُلْمتَانِ اليمْتانِ على ضِفافِ
المُنشِدِينَ يقدّمُونَ ذَبيحةً
ويرتّلُونَ عذُوبةَ الأشْباحْ

□□□

قَرِيباً
مِنْكِ تَنْزِلُ رَعْشَتِي
وتفيضُ مِنْ
أعْشَاشِهَا
عبثاً يضيقُ الغَوْرُ
حتّى لا يضيقْ

وأكادُ أحْشُرُ رَجْفَةَ الشّرفَاتِ
فِي غُصُنٍ
يَسِيلُ مَعَ الرنينِ
لتَلْمَسَ الأَيْدِي
عَقِيقاً
خالصاً لِلْمتُّ فيه مَناعةً
وعثرتُ فيه على دواةٍ
نادِراً ما تهْيَفُ
الأرْحَامُ

إنَّ لكَ اليقينَ
لكَ
اليَقينْ

طُرُقٌ
توسْوِسُ كُلّمَا
ابتعَدَ المسَاءُ

عقيقُ انْصَرِفْ عَقيقُ
دائرتَانِ سَاهِرتَانِ عـ
ـقيقُ أنْتَ الذي عقيـ
ـقُ المهَادِ عقيقُ
الصّاعِقينَ عقيقُ بَدَا
عقيقُ قدْ صدقْتَ عقيقُ
مَا يبْلَى عقيقُ الحتْمِ
عقيقُ هلْ هذَا عقيقُ
ستَعْرِفُ كيْفَ عقيقُ إلاَّ
عقيقُ نصَاحتَانِ عقيقُ
بِكَ مُوقِنٌ عقيقُ
لاَ تَشْبَهْ بِي

عَنِ النّخيلِ
وَكلّما انفرَدتْ حَصاةٌ بالريَاحِ
المُنشِدُونَ علَى الوُجوهِ يوزّعُونَ
ظُنونَهمْ يسْتمْسِكُونَ
بحشْرَجَاتِ
تصدُّعٍ
لم ينصرُّوا منْفىً لينتصِرُوا

صَمْتٌ رَمى
صَمتٌ يَتيهُ معَ الملاكْ
صَمْتٌ يجيبُ المنهكينَ بشوقِهِمْ
صَمْتٌ تؤكدهُ يداكْ

منكِ البدايةُ أنْتِ
حِضْنُ وِلايتِي
لوْ كنتُ أعرفُ منْ أكُونْ
لقرأتُ

فوْقَ ظِلاَلكِ المتلاشياتِ
فاتحي
سنَقْتَسِمُ الحفيفَ
نضيفُ أنفاساً لأنْفاسٍ
نُمازِجُ بينَ
أعْشابٍ
لنا تَمْتَدُّ
في سفَرِ النَّهارْ
ليْسَتْ لأيِّ مُهاجرٍ مِنْ بيْننا
أرضٌ.
فيُنكِرُها
بقعُ النشيدِ
على السَحابْ
هذا أوانُ الصَمْتِ
فانْكشِفي
جهَاتٍ صاعداتٍ مِنْ طفُولتِها
لُغَاتٍ قَاسيَاتٍ
لنْ يضيءَ ليَ السَّرابَ
سِوَى السَّرابْ

□□□

وأنْتَ أيُّهـا المِـرْجَـاسُ بـأيّ غِـوايـةٍ تهْـفُ الأسَـاقِـلُ
رَاسيـاتٍ فيـكَ يُسعِـدُهـنَّ رأسُ مـذنّبٍ وهُـنـاكَ
ألوَاحٌ مُنفَلِقَاتٌ لتوّهَا بَجعاً في اكتمالِ العَشيةِ
يسْحَرُ القُدَمَاءَ بينَ المَشاعِلِ ينْزِعُون
عَنْ صَناديقِ العرْعَرِ أقفالاً وسَلاسِلَ ثمّ
قبْلَ أنْ يهْتُدُوا إلى ضَريمٍ يتَنادوْنَ
أيُّها المقْبلُونَ على جِرَارِ النّبِيذِ
اتكِئُوا قبالة بعْضِكُمْ ولسيّدةِ
الولاءِ ارْفعُوا الأكْمَامَ
صفُوفُ المتشدِينَ
يُحِيطُ ازْرقُهُمْ
بأقْسَاط
الظّلالِ

وَ

أنْتَ يا مِرْجَاسُ لوِ
اخْتطفُوا التماعَ سِرَاجٍ
لمدُّوا شهقَاتٍ بِهَا
إليْكَ مِنْ كل سَاريَةٍ
يجْتازونْ

□□□

تيهٌ يؤالِفُ بيْننا
رهَجُ الغُبارِ
به
نُفضّضُ مرْكَباتٍ مِنْ مَدَى
الوَسْواسِ
ليْسَ لديْكَ أنْ تخْشَى امتداحَ شسَاعَةٍ
واسْكُنْ إلَى وحْدِكْ
هبوبٌ يسْتعِيضُ
عنِ المرافىءِ
بازْمَاءِ الْأقحُوَانِ سُلاَلةٌ
ترْتَجُّ
فيكَ ولا تدُلُّ عليْكَ

شرْقٌ يحْتلِي
بالشوْقِ
مُنحدَرٌ لطَائفةِ الأخاديدِ التِي سَرِقتْ يديْكَ
زُجاجيَاتٌ تُنشىءُ الأقْداحَ
خافيةٌ تقُودُ مِنْ
مْشىً
إلى مْشىً
إلى ليْلِكْ

□□□

وأُبعِدُ مَجْلِسَ الأنْفَاسِ
عَنْ شُبُهَاتِهِ
رَيْحانٌ يُسْرِجُ في شرايِيني
تدَفّقَ بيْنَ أنْسِجَةِ
النُّعاسِ

الطُفْ قليلاً
سَمِّ هذا الخَتْمَ
رِيحاً
حَرِّرِ الخُرصَانَ

سَوْسنةُ المَناسِكِ تسْتضِيفُ تُخُومُها طِفلاً
تحيّرَ أوْ إذا أفلَتْ.
برابيَةٍ

علَى قُربكْ
مآذِنُ يابِسَاتٌ
سُجُفٌ تكتّمَ فيكَ مُغْفَلُهَا

خَلاءٌ يَنْسُجُ السَّعْدانُ تاريخاً
لِسرَّتِهِ بقَايَا
ذبْذَباتٍ
سائلاتٌ

هَلْ تحرسُ الأوراقُ سِرْداباً تفرّدَ بالخَبِيء؛

يُطِلُّ عليْكَ مِنْ مَنْفَايَ
أمْ وجْهُ يَطي ء
يأوي إليَّ
خَلاخِلُ المَلْحُونِ
أنْــاغُ
مهيّأةٌ
طوافُ مِسَلَّةٍ بخُرافَةٍ قُصْوَى
هواءُ المنشدِينَ
مرَايحُ الألْوَانِ تتْرُكُ لِي
البرِيقْ

□□□

شرْخٌ يؤالِفُ بيْننا
مَا
ذَا يُسِرُّ
العابرُونَ لِمُرْتبَاتِ عبُورِهِمْ
لنْ يسْمَعَ الوَادِي
ارتِطَامَ دَمٍ
قوائِمَ يسْتَديرُ بَعيدُهَا
شيْءٌ تفتّتَ بغْتَةً
ويداكَ عَائِدَتَانِ

مُنْ جوْفِ
يصيبُ مَراقيَ الأنْسَابِ
كيْفَ تكذّبُ الأهْوَالُ سهْرتَهَا

لا تقْرَبْ جَهيراً
انت سيِّدُ
جُرْةٍ
جلّتْ أنْ يصُدُّ السيّدُونَ
صَرِيفاً وَافِداً
من شهْوَةٍ
شفّتْ
بِهَا
أحْشَاءَهَا
ودَعِ العَواصفَ
حُرَّةً
مُرْتابَةً
ترِثُ النّفُوسُ
عراءَهَا

يُعلّي السيّدُونَ
رجَاءَهُمْ
لاَ ترْحَلْ إليْكَ
خلِّصْ حُطامَكَ مِنْ معَارجِهِ
وانْشُرْ
عليْكَ
ستْراً به الألطافُ
تغْسِلُ ساعدَيْكَ

لَمْ نخترِعْ غبشاً نقيسُ به

صفَاء تبدُّدٍ
يكْفِي امتدادُ اللّيْلِ
كيْ
تسْعَى بِنَا الأشْبَاحُ نحْوَ ندائِها الأقْصَى

وتسْبِقُنَا السهُوبُ
منحَدَرٌ
تُرَباتٌ
ورائحةٌ تذوبْ

هذا قرارُكَ يهْتدِي
بدمائِهِ
جرِّبْ هلاكَكَ
مرّةً
واشْطحْ
ليكْتمِلَ الشحُوبْ

□□□

فتْكٌ يؤالِفُ بيْنَنَا
إنْ كَانَ هَذا الأفقُ
يبْدأُ بالطيُوبِ
وَبالرّنينِ

فتِلْكَ
حاشِيةٌ تهدِهِدُها ليِمْتِثِلَ الثناءُ
لطعْنةٍ أبْهى
مِنَ
الشُّكْرانِ
أيُّ جِمىً تُخالطُ خفْضَهُ
وبرُوقةُ
وباِيِّ مُنْخَطفٍ
تُشعْشِعُ ذَوبَهُ
شُعَلٌ تمهِّدُ للمَنامةِ وقْدَها
سُمٌّ
لمّا يطأُ الرنينُ بِهِ
البَرارِي
وحْدةُ التكْوين تُفْرِجُ عنْ مآتٍ
لا
مرَدَّ لَهَا
نَواعيرُ تفرِّغُ حمْلَها
شَرَراً
بحيْراتٍ
مِنَ الغِسْلينِ
حشْداً يستطِيبُ نُواحَهُ
حلَقاتِ ضيْقٍ

زَفْرةَ تلْتفُّ
مجْرىً
يدْفعُ الغليَانَ أقساطاً إلَى
قصَبِ الذّبُولْ

لا تعْتصِمْ
بِضَراعةٍ
وجّهْ يديْكَ بطعْنَةٍ أخْرَى
بوشْمِ سُلالةٍ
هِيَ لَكْ
تفضّ حيْثُ ينتحِبُ الحميمُ
شحُوبَه
واسْلُكْ قَساوةَ حيْرةٍ
هِيَ لكْ

سعةُ النّزُوكِ
هلْ هذِه اللّطخَاتُ
تثْقُلُ
وَحْدَهَا أبداً
وتُفسِحُ
لِي

مقدّمةٌ إلى أفُقٍ يزيّفُ
غيْرَهُ غضبُ
الذّبولُ

هَا هُمُ العَابِرُونَ
مِنْ غيْرِ ندَم
يتعلّمُونَ شهْوَةَ
الصّمْتِ وَحينَ
يَصيبُهُم الكلامُ
لا أنْتَ يقصِدُونَ
ولاَ سِوَاكْ

لَوْ
جَاءَ
سَعْيٌ
منْ جَنُوبِ
الرقْص يفسحُ
لي نداوتَهُ
ولوْ شبحٌ أرقُّ
مِنَ الهَوَاءِ يفيضُ
منتصِراً بلا شعْبٍ
ولاَ أرْضٍ ولَوْ وقتٌ
يطولُ مَعَ امْتِدَادِ
المُنْشِدينَ مِنَ الفراغِ إلَى
الفراغِ ولَوْ هجُومٌ مُوغِلٌ
فِي الرّمْلِ يسْلُبُ مَا يشاءُ
وَلَوْ شتيتٌ يحفَظُ اللّمعَانَ
تَحْتَ رِدَاءِ مَنْ مَاتُوا
سِرَاجٌ
يسْتوِي
وَلِيَ
العَمَاءُ

مَرّاتٌ لمنتصَفِ النّهارْ
لَا شيْءَ يبْقَى
مِنْ
هُتافٍ
كانَ صرْحُ الماءِ
مُنتشِراً
وكنْتُ ارتّبُ الأمْطارْ
أجرّبُ راحةَ
الغُنْبازِ بيْنَ الظّلّ
والزّليجِ
بفَجْوَتِي غِناءٌ
مِنْ عُلوِّ فَراشةٍ مرّتْ علَى
حُلُمٍ
ليرْتفعَ الجدارُ بجيرِهِ
حتّى يُبلّلَهُ
السّحابْ
ولتمْشِ بي قدمَايَ بيْنَ مَناحةٍ ومناحَةٍ
هذَا سَريرُ الصمْتِ
تاريخٌ
لموكَبِةِ النّعُوشْ

□□□

وهَلْ هذا الصريفُ يُقِيمُ في
مأوايَ ليْستْ لي مِنَ الأعْضَاءِ
غيْرُ يدٍ لَهَا أشْبَاحُهَا ومنَاكبُ
الأهْوَاءِ سَارِيةٌ كَواكبُ مرّةً
سالَتْ على قلَقٍ قديمٍ يخدشُونَ
وشُومهُمْ ويحزّزون النّخلَ
جاءَتْ سُورةُ الأرْحَامِ
جَاءَ البُعدُ مُنفَرِجاً ورائحةٌ
تضيعُ معَ البقَايَا تشْتوِي
الهضَباتُ يا ليْلِي ويَا ليْلِي
هبوطٌ خافِتٌ في الدُّغْرِ
هلْهِلْ مَا تبَقَّى مِنْ بِدائك
مرةً هبّتْ عليَّ عطُورُهُنْ
مسَاءُ هذا اليوْمِ يرحَلُ بِي
جهاتٌ تكْتَسي بعبُورِهَا ورقٌ
يُضيءُ بأهْلِهِ صخْرٌ يُعيدُ
تكسُّراً أُمَمٌ بحشْرَجةِ الشحُوبِ
تسُوقُ
لي.
أعْيادَها.

□□□

وهَلْ هذِي الذّبائحُ كلُّها خرجتْ
مِنَ الأمدَاحِ منتصفُ النّهارِ
بَحُلُّ مُرْتَعِشاً يُغَطِي مرّةً
بنَشِيدِهِ سعَةَ الخلاَءِ وسُدّةُ
الغُبَارِ تصحَبُهُ

مَسَاقِطُ

تسْتَحِيلُ عليْهِ لَنْ ترِثَ الممالِكُ
وَجْهَهُ يضَعُ الفسَائِلَ عند جُرْبِهَا
ويرحَلُ في الهجيرِ سُلاَلَةُ الحُمّى
لمنتصَفِ النّهارِ الوَقْتُ يشْرَعُ
في الدّوائرِ مرّةً

وابْدَأْ بهذَا الغَوْرِ يُوجِعُهُ
اشْتِهَاءُ رُبّمَا ينْسَى انْسِلاَلاً
سيّداً قِسْطُ مِنَ الأضْوَاءِ
يكْشِفُ عنْ نهَايَاتٍ لَهُنْ
مشَاهِدُ الأنْفَاسِ تنْحَتُهَا
حُبَيْباتٌ مِنَ البِلّوْرِ طائِفَةٌ
آلأنينِ إلى الأنينِ زُجَاجِيَاتٌ
تتْرُكُ الألْوَانَ هاجِعَةً على
أشْبَاهِهَا

□□□

لوَدَائِعِ المُرجَانِ
وَ
الحُمّى
لمِرْثيةِ اللُّغَاتْ
كبُرَ الخَلاءُ بوَعْدِه
والمَيْتُونَ

يُوسّدُونَ كتابَهُمْ
لا تقْرأ
عليْكْ
سَهْواً مِنْ حنينٍ مَا
سَيمْلِكُكَ الغِنَاءُ لوَحْدِهِ

يرثُ الهَلاَكْ
جهَاتٍ
أنْتَ ترْصُدُهَا وَترْصُدُهَا بمُنعطفِ
يَدَاكْ
مُرْتجَتَانِ

ولَيْلَةٌ أُخْرَى
ونافِذَةٌ
وسيدةٌ
واوراقٌ يُهدّدُهَا الفَنَاءْ
يسرّ شُحُوبَكَ

صخْرَةٌ
يضَعُ المَساءُ
لجذُورِهَا ظِلاً وأتباعاً
لسهْرتِهَا
الولاَءَ
مَاذَا يُضيفُ العابِرُونَ بذَبْذبَاتِ
نشيدِ
حيْرتِهِمْ
ليتَّخِذَ الرّفَاتُ
شكلاً يليقُ بزهرةِ الدِّفْلَى

تولَّ دمِي بنُسْغٍ
مِنْكَ
يا شبَحاً
يُؤكِّدُ لي العَشِيةَ أنَّ
لِي
صمْتَ الخلاَءِ.

محمد بنيس

(المحمّدية، ١٩٩٢)

شوقي عبد الأمير

أكتب إلى لغة تمحى

لُغتي أحشاءُ مارد شرقي
صلصالٌ سمادٌ في حقول السلطة
فسائل نخل في أنابيب اختبار
ببغاوات في شجار دائم مع نفسها
قبائل تحتذي أسرار الغيب
وأخرى تُرضعُ الألوهية بملاعق القهوة
لأطفالها
خليفةٌ يفرَعُ جملَ جارية
ثم. . .
ينضحُ في الصور.

آهِ يا لغتي أينَ أضُمّكِ
فلاّحٌ جنوبيٌ حصانُ العربة التي تجرُّني في هذه الأصقاع. احتمال العودةِ يشوي طينَ الوقت.

ألمارّةُ أزقّةٌ صغيرة تهرول في لا اكتراث والمدينةُ بركٌ تمتصُّها كل مساء شاحنةُ التلفزيون.
عجزٌ قيعانٌ أمومةٍ باردة، شرائحٌ من فتيل رطب وآبار.
عُمالُ عرب يقشطون جلد الكنيسة المتفحِّم، العذراء تمسك بالطفل والحبل السري أنشوطة بئر بين السماء والأحشاء.
المتوسطُ لم يزل حضناً أمويًّا
هل خرجَ الطميُ من الأشعار
والمسافر من سيولة المصارف!

أكتبُ إلى لغةٍ تُمحى..
النسرُ طائرٌ والفريسةُ جناح
لا يكفي غسلُ الهواءِ بعطر الكآبة ولا ليُّ عنق الجرح الذي لا يلتئم.
أضلاعُ العبارة لم تعد تحتمل السنابك
أسماكٌ هلامية وفوسفورية تموتُ في ماء الاكواريوم المتعفِّنَ على واجهات الصحف والمطبوعات أفكّر باستبدال ريشتي بمكنسة.
قبرُ الشاعر ضرعٌ
لبقرة الوطن المقدسّة.
الأناشيد أقفالٌ قديمة أضاعَ مفاتيحها شاعر جاهلي قال يوماً إن طائراً سرق قلبه وبنى فيه عُشّاً من غبش الغيب.
والجمالُ عباءةُ عربي مطرود.

أكتبُ إلى لغةٍ تُمحى..
لن تحُجَّ الطيورُ المهاجرة وفي الغيم

قبابٌ وأضرحة.
لسنا أرحاماً لإناثِ العودة
ولا ضروعاً لبقراتِ الوصول
يتهمُني لحدٌ
أني لم أسافر فيه.
لديّ حقولٌ آصِرةٌ، قمحٌ مُلوّن وخبّازون موق،
لديَّ أمثالٌ مسلوخة معلقة من أطرافها
في دكاكين الحكمة
لديَّ نساءٌ تتمدّدُ كالجُرُف
أنّى يسيلُ الماءُ
لديَّ غَفْرٌ من سلاحفَ تتوهَّمُ السيادَة
فتخلعُ ظهورها كالقبعَات في أداء التحيّة
لديّ رياضة ميثولوجية، وستربتيز للثكنات.

أكتبُ إلى لغةٍ تُمحى...
الأزلامُ والطواطمُ تلعقُ فضلاتِ المعنى.
علفٌ عَربيٌ يملأ محافر السلالات ومكاتب الصحف، دويُّ أسلحة ألِكترونية
في لُعب الأطفال
وأور URحُفرةٌ مغناطيسيّة
تتجمع فيها قنابل الصبية الغربيين الذين يتمتعون
باصطياد الفراشات تارةً والعفاريت أخرى.
- وأنتَ يا رَجُلَ البَرْديّ
احترق في هُورِ نشيدك

أكتبُ إلى لغةٍ تُمحى . .
الجراحُ تهذي .
يا لِدمٍ لم يكتفِ بأزهاره
في أرضٍ ربيعُها أسبوع .
أحفادُ هولاكو يتدفأون بعظام الأوسمة .

**[في البطاقة ـ البريدية التي وصلتني من مدينة سوق الشيوخ بعد انقطاع رُبع قرن رأيتُ بُستانَ نخيل يَهربُ من مجزرة ويحتمي وراء سياج لبيتٍ مخبر جنوبي .
أشفقتُ على حكمةِ فلّاحٍ كانت تلفظُ أنفاسها بين «استكانات الشاي» في الدوائر الحكومية] .**

لماذا يقودُ الجمعُ الجنازةَ قُدُماً إلى أمام؟
ابتكرْ الطريق التي ستتمشى عليها غداً جُثتُك!
شجرةٌ مقطوعةُ الرأس
اسمُها العُزّى
كانت البوصلة .

أكتبُ إلى لغةٍ تُمحى . .
«عوى ثم أقعى» في ليل الفعل المضارع ذئبٌ عربي .
طيفُ مُلثّمٍ يعبرُ وحيداً في صحراء
خَفَرُ الحدود يعتقلُ أحد الأئمة الهاربين من ضريحه ،
مفرداتٌ لا حصر لها في «قاموس» جَبّانة السلام

بمكتبة العدم في التجف
أريدُ أن أدخلَ القافلة ولكن
«بخُفَّيْ حُنين».
وأخرجَ من هذا الحداء الداء
لم يبقَ لي في هذه الصحراء
غيرُ شمسٍ تَقْطُرُ في سيف
والمآذنُ عقدتْ حلفاً مع الريح
لتنظيم الكثبان.

إلَهٌ وثني يقودُني كُلَّ صباح إلى المذبح
وفي الطريق يعترفُ لي
بالوحدانيّة.
إلألِفُ عصا الراعي العربي
وحروفُ العلّةِ كَلأٌ
مَنْ هذه الآهِلةُ بكلِ شيء
إلّا بي،
يا لغتي!

أكتبُ إلى لُغةٍ تُمحى..
للحشراتِ رئاتٌ أربع
لاجهات.
لماذا تسألني عن الحِكمة
وقد تركتُ عند رأسها قبراً وسيّافين!

خذ مئزراً لصيّادٍ عَدَني
وغطّ به عيون السمكِ الميّتِ في الليل.

هذه حكمتي؛
لا امرأةَ لعناقٍ أعضب،
لا استفاقة من حُلُمٍ واليابسةُ هي السرير،
خذ شريحةً من هذه العتمة
واطبعْ فوقها صورة شدقيك
تلك هي المرآة.
خذ بيدِ الماضي
فلم يبق من هيكله العظمي
إلّا الرأس.
انتحلْ قصيدةَ امرىء القيس في وصف (مجد) عربي
«كجلمود صخرٍ حطّهُ السيلُ من علٍ»
وخذ يداً تكتئب.

شوقي عبد الأمير
(باريس، ١٩٩٣)

محمد الدميني

ملاك الحسرة

لا مقابر قرب هذا المنزل. كان الموتى قد سهروا حتى أطفأهم الصباح.
ورأيت المعاصي وهي تضجر فوق ثيابهم.
وهذا الصباح بلا ضوء. لقد كنسته عربة القمامة.
وفكّرت في البحر ساهماً يتقرفص تحت هدير البوارج. وفي البحر أودعت
أحلامي لأنّ المصارف مقفلة هذا النهار.
وقريباً من البحر.
سيرقص القتلة
ويمتلىء الأفق بالدموع.
ولن يضيء الشارع سوى هذه المرأة المغدورة بالعتمة...
سلاماً... أيها المفكّر. لقد انتهت الحفلة، وانتصبت الأشباح. وقريباً
سيحدث الموت أمام عينيك.
وستندلق عليك التراتيل الطويـ......
الطويلـ........
الطويلة ......

من المنابر المجاورة.
ومن الرمل ستصنع القصائد، وفي الحيرة ستبنى
البيوت، وعلى القضبان ستنتحب خيولنا المتعبة.
وسلاماً . . . . سلاماً
الطلح سيّد الوادي. وفوق شجيرات اللوز تتلبّد طفولتي كحرباء. والفكرة الضالّة مزّقَتْ جسد صديقي. وقريباً من جثته الحارّة وجدت عينيه وقرأت فيها شغب البارحة.
هذا المطر لن يغسلني لأنني صحراء، ولم أرِث من الأودية سوى صخورها الملساء وعقاربها اليقظة. وفي حضن أمي رأيت التين يزهر، وسأرتعد كما الحصى وهي تغتسل بالندى، وفي حضنها سأواصل موتي لأنّه خديعتي المفضّلة . . .
ولتنم أيّها الكلب
قرب قلبي
ويا أيّها الضوء
لست إلا خليط غيمتي
والقيظ لن يشذب هذه الوردة
لأنّها تقتات من معاصيّ الفاتنة
آخر تلة ودّعْتُها تلك التي جفّت فوقها دموع الأم. كانت الجنادب تتقافز في حضرة شمس تنهض من سريرها وتُذكّر الأم بفتاها الذي سيكبر قبل أن تهطل أدعيتها فوق جُنيْناته.
وأمام نافذة البيت سيشرب الأب قهوته الفقيرة، وسيعدّ أغنامه ويخطىء . . . مراراً . . . قبل أن يتذكّر في ثغائها القارس رحيل سيّدها، حيث يزحف الضباب فيمحو آخر ظلاله وهو يختفيّ وراء الحصون البعيدة.

كم أمقت اللغة لأنّها زجاج أحلامي. وسأترك المطر هناك يلمع في كأس صديقي. ويا أيها الطاغية أنت قريني ونديم كآبتي. والأعشاب للصباح لا لقدميّ الغاضبتين. ومرة تلو أخرى سأستأجر الريح كي تسقط

الغيمة في سريري
والريحان في وحشتي
والتراب في فراغي

وقريباً سيُفتح باب هذه الغرفة عُنوةً . . . لأنّ صمتي يطفح في الشارع . . .

وسيعثر عليّ رجال الأمن
مسجوناً في كتاب
وهذا الحائط صديقي
لا الشمس التي تبترد في جسدي
ولن أمكث في السماء
أكثر من هدنة الجنرالات
هذه العين
جديرة بشاعر ليكتب
وسريري ليس للنهدات البيضاء
ولكنه للأحلام
وقريباً من الغيمة سأعثر
على قُطّاف المطر
وسأصنع ملكوتي
لأنّ الله لا يعبر ملكوته

وسأطلب هذه الليلة كفناً لآخر شهيد، ومنفى لأصدقائي الموتى ومرثاة لمائدتي التي مزّقها أنينهم.

الطلقة مثل القتل
خيانة آلة
وحين توصدون الأبواب
لا تتركوا شجرة تعربد في محبرتي
وثعباناً في سريري
وملائكة في كتبي
ودناناً في شرايني
ولماذا تنسون
نهاركم في نهري
ودويّكم في عظامي
وحروفكم في قصيدتي
وأزرق ضوئكم
فوق رمادي؟
ولماذا
لماذا
لماذا؟

كلّ الحكمة سأتركها عند قدميّ هذه الجدّة وأحفادها الذين بلون الرصيف. والموت يتقدّم لأنّ الشاعر يتقيأ الكآبة فوق المنبر. والشمعة التي لم تطفئها العواصف سيقتلها الضجر. وحين أعانق صديقي أشمّ اللغة وهي تنشج في جبينه، والقمر يجفّ في نشيده.

سأقرأ هذا الكتاب بعد أن يفرغ منه الفأر وينفضّ عنه نمل الرطوبة. وفي المرآة (التي لا تُرى مثلومة إلاّ في الصباح) شهدتُ أسوأ الخيالات. وبعد

ساعة سينهض الضوء الذي يشبه البارحة. وقبل الوظيفة سأتفقد مرآب الصمت الذي شيّده فرسان حائرون من خطب فولاذية وأسهال مدفونة.

وسلاماً.. سلاماً

المدينة أنْثَت جرحك السري. ولا مطر هنا يقيك هواجس الليل والذئاب. وستوصد الشرطة هذه المكتبة لأنّ الصعاليك - منذ القدم - يحيكون أنخابهم المرّة، ويتأملون عظام أحلامنا. وفي المقهى الذي تحت الرطوبة اسمه سنثرثر عن الجحيم المتساقط فوق المدينة.

لم نعرف الجندي من خوذته بل من شارة نصره. ولم نفكّر في القبور إلّا أمام التوابيت. ولن أغادر راس هذه السنة قبل أن تؤوب هذه العقبان من سماء أطفالي، وتذبل الحيرة الناشفة في عصيي البغيّ.

مراثٍ نحاسيّة... هذه القبيلة التي نسيت أبناءها في المصنع المجاور، ورأتهم في الأسى البارد يخوّضون في الحكايات المغبرة كتماثيل، ويتنفّسون برئات الموتى...

ومراثٍ أخرى لهذه الحرب التي التحف فيها الشعراء موتهم المقيت، ولمعتْ فيها النصال حتى الصدأ، ولتلك المنازل التي لم نعرف سقوفها قبل أن يوقظنا ضوء الفوانيس وهو يتململ تحت المطر...

وليلنا طويل، لأن شمسنا تشرق من هذه الزجاجة المطاردة لا من نزهة نبيّ. وسَنُبقي عند باب الجار موعظة عن الألم وصمتاً يكفي لإطعام جرافه.

وفي جوار الحسرة
سأترك هذه الأنشودة السوداء
تنزف فوق معاطفكم...

كما
نزفت
فوق
دفتري
الأبيض.

محمد الدّميني
(الظهران، ١٩٩٢)

سعد الدوسري

للتشيع، للمديح الخافت

إلى ميسون القاسمي

ملجأ

لا غيمَ.

لا بحرَ.

لا هواءَ يجرفُ المللَ عن صباحٍ ، فرّ الأصدقاءُ من سقيفةِ اغسطسه.

مسحتُ غبارَ السابعةِ، ومضيتُ إلى تِرْسِ الوظيفة.

يومٌ آخر، أتيهُ في مساميرِه.

كلُّ ورقة تبدأني، ألطّخُها باحمرار زفيري ، فيُصاب نباتُ المكتبِ بالدوار.

أهربُ للصحفِ،

لمعركةٍ تنتصرُ حين تهزمني، وأنا أستلذُّ بطلقاتها، على أملٍ أن أموت.

تحتَ فيءِ قصائد هربتْ من إفريز الشاعرة ونصبتْ لها المجلةُ القوانيسَ على طرفي الصفحة، توقّفَ القصفُ.

سحبتُ جثّتي إلى ملجأ التنفّسِ ،

وأشرعتُ نافذتي على خيمةٍ لم أعتدْ ظباءَها.

خلعتُ ثيابَ القيظ، وأخذتُ أقتفي أثرَ بداوتها.

موّال

إلى هدى وأحمد

على سياج الليل ، ثمة حمامة .
بذهول تراقبُهُ، وهو يخلع ملابسَ السهرةِ التي قضاها وحيداً، ثم يرتدي كفنه .
وقبل أن يندسَّ في اللحد، تبدأُ في هديلها الشاحب.
يتساقط ريشُها القمحيُّ، ريشةً ريشةً، حتى تغدو عاريةً.
وفي جلال المشهد،
يموتُ حزناً.

. . .

وفي موته، يستدركُ، كيف حطّتْ على جرحه، فاستحال كنوزاً من الهمس :
ـ بحثتُ عنكَ في خرائط الآهِ دهراً، لا أستعيدُ عباءتَه. وجدتكَ تغزلُ نبالَ الوقتِ، لتصطاد نهراً لم تمسَّهُ الشمس.
ـ ومددتِ عطركِ إلى عنقي، فاصطدنا النهر سويّاً، ودلقتُ فيه مسكَ أوردتكِ الغضّة .
ـ كنت أحسُّ، وأنا أسبح إلى جانبكَ، أنّ أقماراً دافئةً تشعّ بين جسدينا. وكلّما أمسكتُ قمراً، انكسرتْ بيننا المسافةُ، إلى أن أطلقتِ السماءُ صاعقتَها، فانهدم صدري على صدركَ .

. . .

هكذا كلّ ليلة ،
يموتُ حزناً، ثم يستدرك .*

استجواب

إلى أحد الملا

أي الفندقُ أن يُنازلَ خرائطَ المدِّ، تذكّرَ مرايا بيروتَ، حيثُ لا ظلَّ إلاَّ زجاجُ الطلقاتِ الطائشة.

دخلنا الفندقَ، فسألونا:

ـ إلى متى ستبقيان؟!

طلبوا هويَّاتِنا، فهاجَ البحرُ، ثم اختبأنا في اللجّةِ المعلّقةِ على نحرِ الظهيرة، لكيلا يُعْرَفَ من نحن.

الرَّوْشَة

اعتكف البحرُ، ثم بكى ضوءاً يشحذُ الرطوبةَ من مبسمِ الظلّ.

بواخرُ خفيَّةٌ، لجيشِ بوصلةٍ متجهةٍ إلى صخرتينِ تهادنانِ الأرخبيل.

وللأرخبيلِ رايةٌ واسعةٌ تخاصمها الزبدُ، وعرَّجَ أفقَها اصفرارُ الغبش.

رايةٌ من شموسٍ متناحرةٍ،

ولا غيمَ يستر عورتَها.

سهرة

إلى عبير طالب

لم يبقَ من الشمعِ سوى ظلمةٍ صامتةٍ، وهواءٍ يميلُ بالوشوشات:

ـ ستعودُ الكهرباء.

ـ ربما لن تعود.

ويغمسُ المساءُ قدميه الحالكتين في أسئلةٍ يوميةٍ عن الخبزِ والطوائفِ والضوءِ والسلّمِ والليرةِ الضائعةِ في بورصةِ الاختطاف.

بيروتُ مهرجانُ الاختطاف.

وردةٌ لم تحتملْ عروةَ القمصان الملوّنة، ففرّتْ إلى ثمل القصائد.
في شحُة الضوءِ، يهبُّ خمرُها، ونكون قد أغمضنا جفوننا على نشيجها،
لنحلم بأرزٍ، يشقُّ البقاعَ، لينجو من الفصائل.
وعندما نصحو، يكون الشمعُ قد أفرغ جسدَهُ على خشب الطاولة العتيقة.
أمّا بيروت، فتظلُّ على رصيفِ المنفى، تتوسّلُ الشعراءَ أن يُثملوها.

وَتَرْ

إلى قاسم حداد

وحيدٌ، لأنّ النوافذَ لم تستطبْ تلصّصاتِه، ولأنّ المارّةَ لا يسعلون للدخانِ
الذي أوقدهُ منذ أوّلِ قصيدةٍ تباهى فيها بصدورهم.
وحيدٌ، يأوي إلى السهد الذي يحزُّ نصلَهُ على لحاءِ لياليه المجدبة، فيتساقطُ
صمتُهُ على كراسٍ خاوية.
هذه الليلة، سالَ على مخدّته عنقودٌ من البكاء، لكنه لم يقتطفه.
فزَّ، وبملء كفّيه صفّقَ، فتطايرَ من بين أصابعه ريشُ قصيدة جديدة.

سعد الدوسري

(بيروت ـ الرياض، ١٩٩٢)

عبد الله الريامي

.. يقذحون الظلام

إلى ميسون صقر

بالسطور مستوية
فائضة،
فقط، بالسطور أرميكِ
دائماً
وخشية أن ينهض الأجل
دون رقبة،
أنْهض.
تلك هي خطة المتفرج،
تتململ
قلباً منسيًّا بين الأصابع.

***

في الرئة،

دخان يُلمِّع قوائمه
وهي تحبس ظلها أمام البابِ
وتدخل
إلى
عميان يقددون الظلام
في هواءٍ
يحفظ الصمت عن ظهر قلب.
تدخلُ عِرْقاً بدق
بحماسة ساعة أثرية
كأنما الدماء
حصيلة وحيدة للحياة.
تدخلين
من الأعلى
من الأمام
والخلف مؤجل
ريثما يستدير الأفق
ريثما ينفض المتسامرون، حول
أعمارهم، في الحفرة التي خَلَّفتها
قدمكِ في الرمل.

* * *

في ثقب الإبرة
حراس
يمنعون عبور الصورة

إلى
أول الخيط

نحن الناجين
من فوز ومن إنجاب
في غيابك
لن يخلع طائر جناحيه فوق بيتي
خشية أن يتهدم
يتهدم ما لن أبني

أول الخيط
لمْ يبدلون الأسهم
ويدهنون الجهات
ألأنّ خطاطاً
قد هرم بين ضلوعي.

* * *

الوضوح خيمة ساحر
والجدار يفوح رائحة تلميذ فاشل،
في ظهيرتك التي ورثناها
عن عينين تنسجان الطرقات
بصمت دودة القز.

هو الجفاف

ناعورة الأبدية
والتذكر
حذاء اليوم بثمن الأمس

هو الفراغ
كاللوحة خارجة من إطارها
والألوان بلا فرشاة
تحط
وتطير

هو الفراغ، بصبر قناص، يتخبأ
سهرة الشاعر الآتية
حيث النحت
سهم
سيولد.

عبد الله الريامي
الرباط، مارس ٩٣

عبد المنعم رمضان

تحت سماء واطئة

بعضُ عبيد

في القارّةِ صيّادون تمالئهم أنهارٌ صغرى ومداخلُ غابات. في أنحاءِ القارّةِ ريحٌ عابرةٌ سوداءُ ترشُّ وجوهَ الناسِ بقطرٍ أسود. في المخبوءِ من القارّةِ برجٌ لا يدخلُه المارّةُ يشبهُ مئذنةً تتسلّلُ إليها سحبٌ واطئةٌ، وتطلّ. إن أمسكتُ البوصلةَ البريّةَ سوف تخوّضُ فوقَ خطوطِ الطول، وتبلغُ داراً يخرجُ منها الحرسُ بأمتعةٍ، واللّوريّاتُ تنامُ، على حدقةٍ، دافئةٌ لولا أن شباكاً تكسوها، وثقوباً يلمعُ فيها وجهُ الليل، وأغنيّاتٌ تهبطُ من صفّارةِ إنذارٍ، ينسابُ الوفدُ جميعاً نحو حدودِ القارّةِ، واليابسةُ ابتلّت. قبطانٌ يتأبّطُ شيئاً ما، ورجالٌ مجبولون على الإيحاءِ بأصلِ الكونِ، حبالٌ قد تمتدُّ إلى أعلى أعلى، أشرعةٌ قد تمتدُّ إلى أعلى، ونوارسُ لا تمتدُّ، حنينٌ يجمعُ بين الماءِ وسقفِ العالمِ عند نهاياتِ الإبصارِ، اللوريّاتُ تمرُّ إلى الميناءِ، وتخرجُ فارغةً، أغنيةٌ تهبطُ من سوّاقِ اللّوري، واليابسةُ الأخرى أبعدُ مما لو سابقني اللّهُ إلى قلبي، أستندُ إلى سلّةِ أعضائي، فوق خطوطِ العودةِ سوف أقابلُ شمساً وبغايا، سأميّزُ بين النورِ ووجهِ الشمسِ، وأحملُ مأثرتي ونقودي، ومعي دورقُ خمرٍ يكفي أن أهتزّ، معي أوقيّةُ لحمٍ ورغيفان وموسىً واحدة، تقدرُ لو تأرجحَ مثلي، فوقَ خطوطِ العودةِ تتنبّهُ الألوانُ، أفتّشُ عن أزهارِ اللونِ الأسودِ أعجنُها، وأشمُّ حرارتَها، وأعودُ إلى نفسي، في القارّةِ صيادون وفي أنحاءِ القارةِ ريحٌ عابرةٌ سوداءُ. . . الخ الخ.

العارفُ باللهِ

في الليلِ يخفُّ ويخلعُ طاقيّته، يخلع فانِلّته القطنَ، ويخلعُ شبشبَه المهترىءَ عند الحافّةِ، يمسكُ كفَّ البسطاميِّ ويخرجُه يحتالُ على الحلّاج بقسطٍ من أحلامٍ، يذكرُ فاصلةً تترجرجُ بين اللّهِ وأبناءِ الطرقاتِ، ويضع النقط أمامَ الريحِ فتذرفها في هيئةِ دمعٍ، حفنةُ قمحٍ فوق بساطٍ مفروشٍ برؤوسِ دجاجٍ أوديةٌ من صهدٍ، حاجزُ أسلافٍ مخبوءٌ خلف مرايا، ينظرُ في زاويةٍ يشهدُ عين الجاحظِ في عينيه، ويشهدُ رهطاً من أعضاءِ الخلقِ جميعاً، تخرجُ من ساقيه ومن كفيه، ومائدةٌ في الركنِ ستظهرُ فوق الحاجزِ، بعضُ أنينِ العتبةِ، تعريشاتٌ وكراسيُّ، والبهو يجيش بأجسادٍ تتشكّلُ من أعضاءِ الخلقِ ثريّاتٌ في السقفِ، تماثيلهم، تجعلُهم مثنى، يتكىءُ الإنسانُ على الكرسيِّ وصورتُه فوق الأرضيّةِ، كتبٌ تهبطُ من رفٍّ، تتوزّعُ فوق المائدةِ، الزوّارُ من البلدانِ الأخرى ماركس نيتشه داروين وتروتسكي وفرويد، بأتون، تكادُ أصابعُهم تبتلُّ من الإعياءِ، أنينُ العتبةِ، بعضُ أنينِ العتبةِ، أصواتٌ تتكاثرُ، تعبرُ في نَفَقٍ، والشيخُ سيغلقُ بابَ البهوِ، ويدخلُ في غرفتِهِ، بعد قليلٍ، زوجتُه تتأوّهُ، كان مساء.

الوالدةُ الباشا

كرْمشةٌ في الصُّدغين، هنا قبلها ولدٌ لا تتيقّن من هيأتِه، جاء حفيفاً في الأحلامِ، ودلّك فخذيها بأصابعِ نارنجٍ، دوّر كلَّ سواقيها فامتلأ الحوضُ بماءٍ حارٍّ، وامتلأت أشجارُ الصدرِ بأزهارٍ، وتبدّل طعمُ الوحشةِ صار مخاطيّاً، كانت تترجرجُ من سنةٍ في لونِ القَرْوِ إلى سنةٍ تتعلّق من ثديين، وكان حفيفٌ بيديها يسقطُ فوق الفرشِ والسجّادةِ، فتلملمُه، تجمعُ رائحةَ الصبيانِ، وتطبخُها في قِدْرٍ، إن فاجأها الحلمُ اختبأت خلف ذراعين من الضوءِ، وتَفَلّتْ بعضَ اللاذنِ، ذاقتْ ما تخفيه، وما يكفيها، ريحٌ تحت الإبطِ، هنا ستمرُّ العرباتُ الشتويةُ تدهسُ أعشاباً وحشائشَ، سوف تجيءُ بليمون ومياهٍ، سوف تجيءُ ببعضِ السكّرِ، تخلطُها، وتُسِرُّ إليها أسرارَ الأعضاءِ السفلَ حتى تغلي، تدلقُ فيها بعضاً من رغباتٍ ومواجيد فتصبحُ جسماً من مطّاطٍ، يصلحُ أن يلتصقَ بأعشابِ الإبطين، وأعشابٍ صالحةٍ أخرى، دمٌ لا يتنزّل من أعماقِ الفرْجِ، ستذكرُ كانت حاجتُها للصمتِ وللأقمشةِ الشفّافةِ، والماءِ، وتذكرُ كانت لا تتدلّى منها الروحُ، وليس يفارقُها الكيلوتُ وحمالاتُ الصدرِ، وتذكرُ كيف سيقطفُ عنها الأغطيةَ السريّةَ ويعلّقُها فوق سقوفِ الوقتِ طوالَ البحثِ عن البرقاتِ ومملكةِ الأشباحِ وتذكرُ أن ظهيرتها ستكونُ حناناً

صرفاً وملذاتٍ، إن المحكومين سيتجهون بعيداً عنها في غبشِ القيلولة، كان الظلُّ صغيراً تحت عجيزتها، والخوفُ صغيراً في الكفين، وكان صباح.

المحبّةُ بملاكين

في آخر الظهيرة ارتقيتُ درجَ البيتِ الذي تسكنُه، فتّشتُ في فراشِها عن رجلٍ، كان هوائي الخشِنُ استقر تحت خِصْيتي وكان خشبُ الصالونِ كلّما دستُ على أطرافِهِ يؤلمُني، ساقاي تحملانِ دونَ رغبةٍ صندوقي العالي، وتدهسانِ عنوةَ السجّادِ، ترفعانني لكي أمدّدَ الجسمَ، التجأتُ مرّةً إلى يديَّ، ربّما أنامُ، كان ظلُّها يمنعُني أن أشهدَ الحربَ التي بين يدي وكومةِ الهواءِ الخشِنِ، اكتفيتُ أن يتدفقَ الخرطومُ، أن يُبلّلَ الظلَّ، وأن يجعلَه يغيبُ، بعدها سمعتُ تكّةَ المفتاحِ، كان طرفُ ثوبِها الأزرقِ في نهايةِ الممرِّ، كان ثوبُها الأزرقُ كلُّه، ولم تنزلْ بعضُ سحاباتٍ من الهواءِ الخشنِ، احترستُ أن أحلمَ، لم يعدْ لظلِّها وصايةٌ، أصبحتُ أشهدُ الحربَ التي بين فضاءِ جسمِها وكومةِ الهواءِ الخشنِ، اكتفيتُ أنْ يتدفقَ الخرطومُ، بعدها صحوتُ، كانت تضعُ الطعامَ في الأطباقِ، كان ثوبُها الأزرقُ كلُّه، وكان خشبُ الصالونِ، هل أتيتَ الآن؟ منذ لحظةٍ، وقبّلتْ فمي.

متولّي الحسبة

كان سيّدانِ يرقبانِ شارعَ المحطةِ اكتفى بأنْ تلا آيةً: الكلُّ باطلٌ وقبضُ الريح، كانت الأشجارُ في حيِّزِها من الميدانِ، والأغنيةُ التي يبعثُها الكاسكيت تفركُ الغبارَ فوق رأسه، وكان جيمس جويس الذي أتى من دبلن اختفى في آخرِ الزقاقِ، خلفه شبحانِ واحدٌ في يدِهِ العكّازُ والآخرُ يخبّىءُ الكاسكيتَ فوق رأسِه، خلفهما يمرُّ جنديّانِ يُخرجانِ صورةً ويسألانِ: هل رأيتَ هذا الرجلَ الذي اسمُه عوليسُ منذ لحظةٍ، يُقالُ إنه ينامُ كلَّ ليلةٍ في بيتِ واحدٍ من الكتّابِ، لم يجبها، أمام منزلٍ في الريحِ كان صفٌّ من ملاكين ملاكين ملاكين ملاكٍ يشربُ الحلْبةَ مثلما يشربُها كلَّ صباحٍ، وعلى الأرضِ أصابعُ المعلّمِ التي يعرفُها، مجدودةً بغيرِ ما نقطةِ دمٍ، غير ما عصا، وفي السماءِ نجمةٌ تهبطُ كي تصيرَ امرأةً تهزُّ ردفيها، وبعد لحظةٍ، يسيرُ خلفها إلى حديقةٍ، ويجلسانِ فوق كرسيّين، يخلعان صندليها وجوربيها، تنفّضُ الصندلَ من رائحةِ الحاراتِ، والجوربَ من رائحةِ الساقين، فجأةً تخلعُ جونلّتها الورديةَ التي تشبهُ لونَ الصندلِ الورديِّ مرّةً، ومرّةً تشبهُ لونَ الجوربِ الورديِّ، تستديرُ في اتجاهِ ظلِّها، هل تستطيعُ أن تدعوني إلى... العشاءِ اليومَ ها، نعم، إذن إلى اللقاءِ، يذهبُ الآنَ إلى محطّةِ المترو، وكان سيّدانِ يرقبانِ شارعَ المحطةِ، الأشجارُ في حيِّزِها من الميدانِ جنديّانِ يسألانه: وهل رأيت امرأةً ورديّةً، تنامُ تحت أيِّ رجلٍ،

وتنثرُ الزهريُّ والعطلة والنسيانَ، تنثرُ النومَ على هاويةٍ، أصابتْ العمدةَ والمأمورَ والمناويين، في الصباحِ تختفي، يقولُ البعضُ إنها تطهو، وإنها تواصلُ الليلَ، وإنها تخيطُ ردنجوتْ زوجها الثالثِ عوليسَ، ولم يحبها، وفجأةً يبدأ في العدِّ لكي ينام ١ ٢ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٥ ـ ٦ ـ..............

المحظيّات

ناهدُ في الغرفةِ تبحثُ عن آثارِ فحولٍ محمومين على جدرانٍ غافلةٍ وعلى تكويرة ردفيها، في السينما تبحثُ عن أسنانٍ ولسانٍ، في الباصِ تنامُ على كتفي وتريحُ ذراعي حتى يدنو من جريانِ التكّةِ واستيقاظِ الباهِ، وما يتلو، أعطالُ الدمُ تساوي حقّاً نومَ الحيواناتِ، نبيلة تدّخرُ الهمسَ المسحوقَ لوقتٍ آخرَ، تصحو قبل هبوطِ الليلِ، وتخطو في جلبابٍ وبلوفر زيتيّ، لا تتركُ قليلاً من أغشيةِ النوم على المشيِ، وترى في عيني هذا الفارق بين إثارتها وإثارة أحلامي عنها، وتبدّد جوعَ الحلْمةِ في الإمساكِ بكوبِ الشاي وتقريبِ الشفتين من الحافّةِ والضغطِ على الفخذين المضمومين بكوعين، استيقاظُ الباهِ وما يتلو، تمسُّ لا يكفي يسقطُ كالنسيانِ على جوفٍ نائمٍ، وأنابيبُ البولِ ستحرزُ بعضَ منيّ صار كبيض الماءِ ولن تلحظه أنثى، نادية عبد المحسن سوف أشمّ على أطراف أصابعها رائحةَ الحبرِ الجافِّ، وسوف تشمُّ صهيلي ولهاثي، وتصيخ إلى أصواتِ زواحفَ في قلبي، وتظلُّ على أكتافي تسألني عن مادةِ زيتي، كيف تكون لك المسرجةُ وكيف يكونُ لعابُك غيرَ لعابِ العضو، وكيف لك العثراتُ من الأسرارِ تصيرُ غباراً مكشوفاً وجذوعاً، هل ستعطي نصفَ نهارك بالصحراءِ ونصفَ الليلِ بيطني، اسحبْ من هيجاني ما يعطيك الوحدة، وإملأ جوفي بسيولٍ نائتةٍ، سوف أحبُّك لو أنزلتَ قلوعي فوق زفيرِ المبنى، إنعامُ تربي في سلّتها أيقوناتٍ، هذياناً، لغةً واسعةً، تدلقُ فوق الوقتِ رحيقاً خاصّاً، تدلقُ قطعاً من أعمارٍ قادمةٍ عبر استيقاظِ الباهِ، وما يتلو، أعطالُ الدمُ تساوي حقّاً نومَ الحيواناتِ، وهالةُ هالةُ حين اغتسلت في الأنقاضِ ومرّت فوق قناطرَ مرّت عبر غيومٍ طارئةٍ، وبكت في الليلِ لأن الجنس فخاخُ المتعةِ والأطفالِ، وأن الأورجازمَ النسويَّ يفوقُ الأورجازمَ الذكريَّ، تمادت في الإغواءِ ونامت فوق سلالمَ، تحت حبالِ غسيلٍ، نامت تحت سماءٍ عالية، وأمام قواربَ، في خشخشةِ الموجِ، وفي الأسانسيراتِ، وتحت الحطّابين ونامت تحتي، أنطوانيتْ بألياف دافئةٍ ستفارقني، طيفٌ منها يجعلني طولَ الوقتِ وحيداً، واستيقاظُ الباهِ، وما يتلوه، صحو الدمِ يساوي حقّاً صحوَ الحيوانات.

كبير الياوران

بذلته الجوخ، عصاه، وكوفيته، وسلالته، الياب، والمنديل الأبيض تحت الكم الأيسر للجاكت أحياناً، رائحة قرنفلة فوق القلب تماماً، فوق القلب تماماً كاتم صوت، بعض كلام يهبط من شفتيه ويرقد فوق الأيقونات وفوق البُسُط، ظلال يعرف أين سيوقفها، خطوته الأولى تشبه ما يتلوها، بعض حنان في تكتيف يديه على قاعدة البطن، إطالة خط العنق من الخلف، استرسال الظهر إلى ما تحت البنطال، العينان اللامعتان، وجزمته اللامعة، وساعته المشبوكة عند الرسغ بإبزيم، والعرق اللامع، في آخرة الليل يشاهد حفنة نور في غرفته، يحني الجذع لكي يستند الكلب بقائمتيه على الكتفين، ويلحسه، ويعض على زوجته في المرآة، ويوقن أن الكومبيلزون الفاتح يعني شيئاً، أن أصابعها ستفك البوكل وتدعك في شفتيها قلم الروج، وأن فضاءً للأدوات الأخرى سوف يحيط بكل العالم يدخل خلف الباراڤان، ويخلع جزمته، بذلته الجوخ، وكوفيته وسلالته، يخلع بعض حنان في تكتيف يديه، وبعد قليل سينتفها يلبس خفاً، بنطالاً بيتياً، روباً، ثم يمرّ على المكتبة ويحمل بعضاً من أشعار صافية وينام على الشيزلونج.

الزيارة

مالَ على ليل العائلة، ومال على الجارات يدغدغهن بإصبعه السبابة، والإبهام، ومال على الأطفال، ومال على أبخرة النوم وعادته السرّية، كانت تقف على مقربة من نعليه الأخت الأرض، المائلة، المحبوكة، ذات الفيونكات على الصدر، المحشورة في أقدام السوقة والفقراء، ومهبط وحي الديكتاتوريين، صديقة جنرالات الحرب الأولى والثانية، وجنرالات حروب أخرى، تحمل طاجن أرز وتقدّمه لمواليها، طاجن أرز آخر للعارف بالله، الشيخ، وختم السر، وصاحب سيّدنا متولّي الحسبة، سيّدنا متولي الحسبة يحمل سيفاً عثمانياً، أوعية تمتلئ بماء الورد، ولعباً للأطفال، صنادل بحر، وبشاكير، مسابح، عطّيات بعض عبيد لمناداة الريح، وكتباً للأوراد، يقدّمها للياوران الأكبر في قصر الوالدة الباشا، والوالدة الباشا تحمل قنديلين، واثني عشر هلالاً وسماءً واحدةً، واسطرلاباً، ماءً جوفياً لشقوق الروح، سواعد فلاحين، وتذهب للمحمية بملاكين، فتسمع سيمفونيات من عصر النهضة، تخطو خلف الصوت إلى باب الحمّام، تدير الأكرة، في الحمّام يكون اسم المحمية بملاكين يُعيد السقف، يفورُ، ويغني، لا يتبقّى منه ولاءٌ غير العطر الأبيض، وصهيل الفاتحة، ونون النسوة، نونُ النسوة تكشف عن ثدييها وذراعيها وركبها وبقيّة ما

يتغطّى منها، تصبح عبر فضاءٍ رحب نُوَدّ استلقينا وحلمنا وتضاجعنا ورفعنا عنا الأوزار وتُهنا، واستلقينا وتضاجعنا ورفعنا عنا الأوزارَ وتهنا، وتضاجعنا، ورفعنا الأوزارَ وتهنا.

عبد المنعم رمضان

(القاهرة)

(نوفمبر ١٩٩٢)

ثلاثة أصوات من الجزائر

مصطفى دحية

ماء المدينة

مورو الثالث

مريضٌ أنا باغتيال أبي
حين مَرّ أقشتينُ في ماءِ هِيبُون
لَوْحَ للقبّراتِ اليتيمَةِ
جاء مَحْوُ النّواميسِ يَفقأُ مائدةَ اللّه من سِفْرِ يونُسَ حتّى أحاجي سعيد
تمرّغتُ في فَحمَةِ الأقحُوانِ الحُراقِيّ
لم يُثْنِ ما تبقّى من اللّهِ في ردهاتِ المتونِ
أنْ تُفرِغَ الأرضَ من أنْثرُوبُولوجيّاتِ المُتنَّى:
عليك بإمْضاءِ زرْعِكَ في هَتْكِ سِيسُوسَ قبل أذانِ العِشاءِ
وحين يمرُّ المعزُّونَ في مَلأِ الزّيرِ
فانْشرْ طَيَاسِينَ عَوْجِ بْنِ عُنُقٍ
وعرِّج على سَهْوِ نُوحٍ
لعلّ التفاتَةَ قامَةِ ماءِ المَدِينَةِ تَسْحبُ آلهةَ المَعْبَدِ الهَرَمِيّ

أنْ تُبارِكَ جِلْدَكَ :
لا بدَّ من أَلَمٍ في المضارع والأَمْرِ
حين فَرَغْتُ من النَّصِّ أَرْخَني هامشٌ لأبي
كان رأساً بلا قامةٍ
حَمَّاً في تجاعيدِ أمِّ أبي
«أن تموتَ عليك بغَلْغَلَةِ السَّهْوِ في خَبَبِ الذَّاكِرَة».

اصطلاح الوهم

حين اكتشفتُ الموتَ في المِرْآة
أَرْجَأْتُ انتحاري
كيْ أرَى سقطَ الذين تعقّبون في احتضاري
أَلْقَيْتُهُمْ يتهافتون على الضوء. . .
لا شَكْلَ لِلْمَعْنَى
لُوابِي قائمٌ في الْوَقْفِ
أَنْسَاغِي ارْتَوَتْ من تُرْجُمَانِ الأَيْنْ
عِنْدِيَّتِي خَرَقَتْ صَيَاصِي الْمَقْبَرَة
والغيبُ وَهْمٌ سَائِلٌ
إنَّ المَرَايَا لا تَعُدُّ شُخُوصَهَا
وَرَهَنْتُ هَذا الْمَوْت
يا يَاءَ عُمْرِي: هَلْ إلى أَلِفِ الهويّةِ وِجهةٌ؟. . .
. . . كانَ المساءُ يَخيطُ مِزْوَدَه ويَكْبِتُ ما تَبَقَّى من الوجَاهةِ
عَلَّهُ يَبُدُّ اشْتِبَاهَ الْوَحم.
حِينَ تَغْدُو النَّوَامِيسُ أَوْهَامَنَا

يَجْبِينَا مَلَاكُ النُّشُوءِ فَتُبْدِيءُ أَرْحَامَنَا
تَنْتَفي هيئة اللَّهِ إِمَّا اجْتَرَحْنَا مِدَادَ الحقيقةِ
حِينَ يمثِّلُ ثلثُ الحقيقة :
تَنسخُ أَقْلَامُنَا مَوْتَنَا .

مصطفى دحية
(الجزائر، ١٩٩١ - ١٩٩٢)

أحمد عبد الكريم

ماذا سنفعل في انتظار الجلجلة؟

النبوءة الأولى :
رجل قديم الوجهِ، قال :
يا طرفةُ
ستموت قبل تفتح الصَّدفهْ
قبل انتبه الياسمين،
وفي عيونك حسرتانِ
وحرقة أزليَّةْ

نشيد لطرفةَ :
ليكن . . .
أنا طرفةُ
إسفنجة الأفخاذ والخمر العتيقة والأذى
وأنا الغواية والنبيذ

السُكر تقدمتي وأقنومي
إذا أزف الشجى..
الخيل أوسمتي،
إذا اندلق العجاجُ،
و(خولة) الأقليد فاكهة المفازة والمدى

شجوية لطرفة:

مولاي..
(خولة) لم تجيء،
وقصيدتي لَمْ تكتملْ
العمر سيّاف ينتف وردتي
وأنا أنتّف وردة الوقت البهيْ
الوقت ديك
على سور الغمام يصيح:
قريب وجهك يا فتى
وأنا أشيخُ...
يا أيّها العمر انتظرني
ريثما تأتي العبارة طائراً
وتجيء (خولة) كالفرسْ
خصلاتها غسَقٌ
وجبهتها قبسْ...
.....
ماذا سأفعل.. يا إلهي

تلك روحي مسّها
مضض الرتابة
بعدما نفدت أمانيَّ القديمة كلّها
الميّتون مضوا إلى أجدائهم
لم يقطفوا صبواتهم
أو يخلعوا أحلامهم.
ماذا سأفعل في انتظار الجلجلة؟

النبوءة الثانية:
قالت خطوط الكفّ.. يا طرفة
ويل لرأسك يا فتى
من جمرة الأشعار
واللغة الجسورة،
ها لسانك أسود
وأراك تحمل شاهداً وصحيفةً.

مرثيّة لطرفه:
الآن أرحل نحوكم،
وأموت منخطفاً
ومختنقاً بأغنية النهاية
فانظروني
زاهياً فوق الغمام
أحتلُّ حنجرة القرنفل واليمام

فلتأذنوا لي بالغناء
على شبابيك
هي الأبديّة.

أحمد عبد الكريم
(الهامل، الجزائر)

عثمان لوصيف
قصيدتان

اللؤلؤة

طاعنٌ في السوادْ
في مهبّ الفجيعةِ، أتبع خطوكِ نحو دخان المدائن
وهي تموتُ، وأسألُ،
أسأل ساحرة الليل
عن نخلة في الرمادْ
حملت في مواجعها شمسنا المطفأة.

طاعنٌ في السوادْ
يتقاذفني الليل نحوكِ شبابةً..
آه، يا حبّ! يا لعنتي في الدياميس،
في الموت،
في دفتر النا وحيث يصير المدادْ
نرجساً وعيونَ امرأة.

طاعنٌ في السوادْ

في محيطات عينيكِ،
في الظلماتِ، وفي التيه،
أحفر في الموج أسطورة السّندبادْ
حاضناً هذه الفَحْمةَ اللؤلؤهْ!

المتمرّد

أيها الطفل، يا طفليَ الرافض المتمرّدْ
أيها الأشعث الأغبر المتشرّدْ
لست مني إذن. . .
لست مني إذا لم تخوّض مع الشنفرى وتأبّط شرّاً
ولم تتسربَلْ عجاجاً وجمراً
لست مني إذا نمت بين الرفوف
ولم تتقيأ رُفاتهم
وما أودعوا فيك من حكمةٍ
فتبدّدها في الأعاصير أو تتبدّدْ

أيها الطفل، يا وجعي المتوجّع، يا واحدي المتوحّدْ
منذ لآلاف في مهدك النبوي شعاعاً يغرّدْ
قلّدوك خيوط تمائمهم
نفثوا فيك سحر طلاسمهم.
غسلوك بماء الحشيش
ولفّوك بالورق الزعفرانيّ والصمغ المتجمّدْ
آه، من قال إنّ قراطيسهم تحتويك
وإنّ بخور التعاويذ يحجب نارك إذ تتوقّدْ!

أيها البدويّ المعربدْ
يا أمير الصعاليك،
يا سيّدي في الغوى والتجرّدْ!
زلزل الأرض من تحت أقدامهم
زلزل الأرض من تحت أصنامهم
دكّ.. دكّ المدائن لا تتردّدْ
واحتضن لعنتي،
آه، واضرب بها التيه في كل فدفدْ
أيها الطفل، يا صورتي في الخراب وأسطورتي في التجدّدْ!

عثمان لوصيف
(الجزائر)

حسونة المصباحي

وجوه...

إلى سوزان

وجوه كثيرة تتراءى لي وأنا في هذا القطار الذي يحملني إلى بلد بعيد.

وجوه كثيرة تتتابع أحياناً بأناة مثل حبّات المسبحة في يد هادئة، وأحياناً أخرى تتساقط كما صخور من أعلى جبل، أو تتشابك وتتداخل حتى تتحوّل إلى كتلة هائلة، باهتة اللون، معلّقة في فضاء زمن مغبرّ الملامح... زمن مثل فارس عنيد، أثخن بالجراح غير أنه لا يزال مصرّاً على المضيّ إلى الأمام دائماً، باتجاه هدف لا ينفك يبتعد ويبتعد.

وجوه كثيرة. وأنا هامد في هذا القطار، أرقبها وهي تتلاحق مثل السّهول والغابات والأنفاق، تتلاحق وتتلاحق. آه... كم طريقاً سلكت، وكم باراً دخلت، وكم امرأة ضاجعت... وكم أنا خلال الأربعين عاماً التي فرّت بسرعة الخيول الهاربة من بطش المروّض.

أتذكر وجه أبي وهو مسجّى في باحة البيت، والشتاء يلحق الروابي الجرداء بلسانه الخشن. والإمام خاشع يتمتم بالأدعية والصّلوات. ونحن، الواحد بعد الآخر، ننحني لتقبّل جبينه العريض. الجميع يبكون إلاّ أنا.. كنت هادئاً أو بالأحرى غائب الذهن، لا أصدّق ما أرى وما أسمع. بل وأحياناً يتراءى لي أن كل ذلك مجرّد خدعة، أو كذبة هائلة من تلك الأكاذيب التي تعوّدنا أن نملأ بها حياتنا الخاوية، وأتخيّل أبي ينهض فجأة، وبعصاه الغليظة يهوي على الدواب الكسولة، ويرسلني وراء أختي بيّة لجلب الماء من بئر

«المساعيد»، وحين يهبط الليل، وتهجع الدنيا إلى النوم يطلب مني أن أتلو سورة يس والرحمن والرعد والشعراء.

أتذكر وجه الليل لمّا أنهيت على ضوء المصباح الواهن ثلاثية نجيب محفوظ. أتذكّره. كان أزرق مثل النيل، وأنا مشيت حافياً حتى حقل الغول، ثم نسيت أين أنا ومن أكون.

أتذكر وجه نشال في سوق العلا كان يتربّص بيدو يتشاجرون بأصوات عالية. في وسطهم انتصب رجل قصير أعور يلوّح بعصا غليظة، ويبصق على الأرض بحنق، وعينه العوراء تبدو مثل ثقب أسود في جدار مهترىء. أمّا عينه الأخرى فكانت ترفّ، ترفّ. والنشال بوجهه الطويل الحادّ، مثل كلب سائب، يدور ويدور، وعيناه على الجيوب الضخمة، ويده النحيلة المكسوّة بالشعر، تتحرك من حين لآخر مثل أفعى تروم الخروج من جحرها. وحين انتبه إلى أني أراقبه بدوري، هاج وماج، وجرى ورائي وهو يصيح بي، وما شأنك أنت بأمور الكبار أيها الولد العاق! ظل النّاس يراقبوننا غير عابئين، وظللت أنا أجري حتى سقطت بين قدمي السقّاء العجوز، وامتلأ فمي بالتراب والدم.

أتذكر وجه عجوز مرّت بقريتنا عند الغروب. طلبت ماء وخبزاً. سألها الرجال عن أصلها، وعن وجهتها، فلم تجب بكلمة. وعندما انطلقت، يداها إلى الخلف، وظهرها منحن قليلاً، ظللنا نحن نرقبها حتى توارت عن أنظارنا، هناك حيث تبدأ الهضاب النحاسية اللون. بعد ذلك بساعات، عثرنا على خالي الحاقي مذبوحاً من الوريد إلى الوريد تحت الزيتونة العرجاء.

أتذكّر وجه المؤدب الطاهر لمّا أصيب بالجنون. كنا في فصل الحصاد. وكان آباؤنا وأمّهاتنا في الحقول. ونحن في ظلّ زيتونة «الجعل» نحاول ان ننهي معركة حامية اندلعت في غفلة منا بين ولد العبدودي وسالم «الذئب» كما كنا نسمّيه بسبب مسألة لم نتمكن من الكشف عنها، حولنا الصّهد، والدواب، والصراصير، والسراب. فجأة ارتفع صوت غريب وسط القرية. جرينا وخلفنا خيوط واهنة من الغبار. أمام المسجد كان المؤدب الطاهر الذي كان قد توارى عن الأنظار منذ أشهر طويلة، يرغي ويزبد مثل جَمَلٍ هائج، ولحيته الغبراء تتراقص بانفعال، وعيناه حمراوان. حمراوان مثل الشمس حين تطلع في صباحات الصيف القائضة والجبة الرمادية على اللحم، والرجلان حافيتان. وقفنا بعيداً عنه ونحن نرجف حاولنا أن نفهم ما يقول، غير أننا لم نستطع. سباب، شتائم، آيات قرآنية، أحاديث نبوية، كلمات غريبة تتدفّق بسرعة هائلة لتتحول بعدئذ إلى كتلة من الزبد تغطي الفم: شرمرم... عرمرم... الحاقة ما الحاقة وما أدراك ما الحاقة كذبت

ثمود وعاد بالقارعة... النفاثات في العقد... ذوات الفروج النتنة.. لا بدّ من هجرهن وضربهن في الفراش... زيت الخنموس... عرموم... شرمرم... قوموا يا أهل الكهف.. «يا أيها المدَّثر، قم فانذِرْ وَربَّك فكبِّر، وثيابك فطهِّر، والرُّجْزَ فاهْجر، ولا تَمْنُنْ تَسْتَكْثِرْ، ولربك فاصبر»... جاء أهلنا فزعين من الحقول. ولمّا حاول جمع من الرجال الاقتراب منه، ازداد المؤدب الطاهر هيجاناً وانفعالاً، وراح ينبح مثل كلب مسعور: عوه... عوه... عووووه... ظلّ على تلك الحالة حتى حلول المساء. بعدها سار بتؤدة باتجاه الهضاب النحاسية اللون. وطول الليل سمعناه يئنّ ويتوجّع مثل ناقة فجعت في وليدها.

أتذكّر وجه صبيّة مرّت مع قافلة راحلة باتجاه الشمال في سنة من سنوات الجدب. كانت تسير وحدها خلف القافلة، وقد تورّمت قدماها الصغيرتان، وبدا عليها الضعف والوهن. نظرت إليّ طويلاً، وأنا واقف آكل فطيرة، وأتابع سير القافلة بانتباه شديد. وبعد أن تجاوزتني بمسافة قصيرة، استدارت، ورمتني بنظرة عتاب قاسية. أحسست بوخزة في القلب، وبغصّة في الحلق، وأصبح طعم الفطيرة مرّاً في فمي. وإلى أن هوت القافلة في وادي العفاريت، ظلّت الصبية تستدير لتنظر إليّ طويلاً، ثم تواصل سيرها وهي تعرج قليلاً...

لسنوات عديدة، ظلّت نظرة العتاب مغروسة في لحمي. وفي أحلامي كنت غالباً ما أحلم بالصبية وأرى وجهها شبيهاً بقمر صغير..

أتذكّر وجه ذلك الرجل الذي انحنى عليّ وأنا جامد من الفزع عند أسفل منحدر وادي «النخلة العقيم» أيام كنت صبيّاً أرتاد مدرسة تبعد عن دوّارنا مسافة تتجاوز العشرة كيلومترات...

ليلتها أخطأت أمّي في تحديد الساعة، وصاحت بي:

ـ انهض يا ولد... لقد طلع النهار، وسوف لن تصل إلى المدرسة في الوقت المناسب!

دلقْتُ ماء بارداً على وجهي. حملت محفظتي الثقيلة وجريت. ليل شباط مفعم بروائح اللوز الذي بدأ يزهر. كلاب تنبح في أطراف القرية... في الآفاق ثمّة ما يوحي بأنّ النهار على وشك الطلوع. حقول الزيتون تبدو في بعض الأماكن أشدّ عتمة من السماء. ظللت أجري صاعداً، هابطاً الطريق الرملية. وعندما تجاوزت دوّار «المحاريز» امتدت أمامي تلك الطريق العريضة البيضاء التي تجتاز بيداء وعرة، شائكة تفضي إلى وادي

«النخلة العقيم». توقّفت عن السير. لا صياح ديكة. لا نباح كلاب. في الآفاق نفس ذلك البياض الحليبيّ الذي يوحي بأن الفجر على وشك الانبلاج. غير أن تمرّسي بالسير ليلاً لسنوات عدة، جعلني أدرك في الحال بأنّي خدعت؟ وأن الليل لا يزال طويلاً. سرت على مهل في تلك الطريق العريضة البيضاء التي تشعرني بالاحباط كلما قطعتها، بل وتثقل نفسي بمرارة الإحساس بأنّي لن أصل إلى هدفي أبداً. من حين لآخر، كنت أتوقف عن السير، وأصيخ علّني التقط صوت فلّاح مبكر في الذهاب إلى سوق العلا... غير أنّ الليل شاتكاً، غليظاً مثل تلك البيداء الموحشة التي تحيط بي. وعندما كنت أقترب من وادي «النخلة العقيم»، طافت بذهني كل قصص الأغوال والأهوال التي سمعتها، وحين تذكّرت أنّ الناس في قريتي رووا أمامي أكثر من مرة أنّ لصوص الليل غالباً ما يفتكون بالمسافرين ليلاً في وادي «النخلة العقيم»، وقف شعر رأسي، واشتدت ضربات قلبي، وبدأت أبتلع ريقي بصعوبة. وعندئذ توقّفت عن السير. لا... لن أزيد خطوة واحدة إلى الأمام، قلت. ثمّ جلست على حافة الطريق، ورحت انتظر الفجر.

مرّ الوقت والليل ساج كأنّه لا يروم الحراك. بردت أعضائي وبدأت أضيق بنفسي. عليّ أن أفعل شيئاً، قلت. وربّما يكون من الأفضل أن أواصل سيري. هل أنا جبان إلى هذا الحدّ؟! لا... أبداً... أبداً... أنا من آل مصباح الأشاوس، وأبي روى أكثر من مرة أنه قطع «الفج الخالي» وحيداً وبحوصي دون سن البلوغ، ثم ما الفائدة من المفاخرة بمغامراتي الليلية أمام أندادي إذا ما أنا عجزت عن اجتياز وادي «النخلة العقيم» وحيداً؟! إلى الأمام إذن، وليكن ما يكون!

نهضت رحت أهبط منحدر الوادي بتؤدة. كان الهواء مفعماً بروائح الماء والطين والدقل، وبطن الوادي شديد العتمة لا أرى شيئاً غير رأس النخلة الأشعث يرتفع عالياً في السماء. وحين بلغت أسفل المنحدر، استدرت، فإذا بي أرى حصاناً أبيض ينزل سريعاً باتجاهي. أنا لا أستطيع أن أصف ما حدث لي بالضبط خلال تلك اللحظات ذلك أنّ الهلع الذي ألمّ بي جعلني أفقد السيطرة على نفسي تماماً. وعندما لم تعد تفصلني عن الحصان الأبيض غير مسافة قصيرة، مزّق الليل الثقيل صوتٌ غليظ:

ـ من أنت؟

لم أستطع أن أجيب. كنت أرجف كما لو أنّي عارٍ تماماً في ذلك الليل البارد.

ازداد الحصان اقتراباً منّي؟ وعندئذ تبيّنت رجلاً له ملامح أولئك الفرسان الجنوبيّين

الذين يمرّون بقريتنا من حين لآخر، وجاءني الصوت هذه المرة ناعماً حنوناً:

- من أنت؟

- أنا... أنا... نطقت باسمي كاملاً تماماً مثلما افعل أمام معلّم جديد. مدّ لي الرجل يده وأردفني وراءه.

- أمسك بحزامي جيّداً! قال.

وبعد أن اجتزنا الوادي، تعالى نباح الكلاب وصياح الديكة.

وقال لي الرجل:

- أنا الاشهب من عرش الطوال. والمرحوم والدك كان صديقاً حميماً لي... هو ايضاً كان يحب السّفر في الليل...

أتذكّر وجه حامد الذي أمضى أربع سنوات أسيراً في برّ الالمان. يومها كنت وراء أمي أبكي عالياً لأنّ رجلي اليمنى اصطدمت بحجر، فانفلق الابهام وسال الدم غزيراً، ولم تعبأ أمّي بما حدث لي، بل صاحت شامتة: «تستاهل لأنك تسير دائماً مثل العميان!»

رحت أولول عالياً محاولاً استثارة شفقتها. وفجأة رأيت فوق صخرة عالية كانت على يساري كائناً غريباً شبيهاً ببومة. وفي الحال تشبثت بملاءة أمّي، وهمست بصوت يرعشه الخوف: «من هذا الرجل؟!». استدارت أمّي، ونظرت إلى الصخرة، ثم تابعت سيرها وهي تقول بشيء من اللامبالاة: «إنّه حامد... أسير الالمان... ألا تعرفه؟!». وفي اللحظة ذاتها قفزت إلى ذهني تلك الحكاية الغريبة التي رواها الناس من حولي أكثر من مرّة، وكانوا يقولون إن حامد كان جندياً في الجيش الفرنسي، وشارك في الحرب ضد الألمان. ولمدة طويلة لم يرد خبر عنه. وذات يوم جاء فتى من عرش المساعيد وقال لأهله إنه كان إلى جانب حامد لمّا قتل برصاصة في الرأس. وبكى الناس حامد كثيراً. أما أمّه شهلة فلم تذرف دمعة واحدة. وكانت تقول لمن يعجب من صبرها بأن ولدها حامد حيّ يرزق، وأنه سوف يعود في يوم من الأيام. وبعد مرور أشهر على ذلك أخذ فتيان القرية يتردّدون على بيت عائشة الجميلة التي خطبها حامد قبل تجنيده طمعاً في الزواج منها. وروت بنات شهلة أنهن استيقظن ذات صباح فوجدن أمهن أمام البيت، وعيناها مثبّتتان على طريق العلا. ثم سمعنها تقول: «رتبن البيت يا بنات.. فقد حلمت البارحة أن حامد في طريقه إلينا!» وأطاعت البنات حتى لا يكدّرن أمّهنّ. وطول النهار ظللن يكنسن

ويغسلن ويرتّبن. أما شهلة فقد ظلت في مكانها لا تبرحه، وعيناها مثبتتان على طريق العلا. عند اقتراب الغروب، لاح شبح في رأس الطريق. وقالت كبرى بنات شهلة ان أمّها جرت بخفة صبيّة في الخامسة عشر باتجاه الشبح ثمّ أخذت تصيح: «تعالوا... تعالوا... ألم أقل لكم إن حامد سوف يعود!».

ويقول الناس إنّ حامد أبى حضور الاحتفالات التي أقيمت من أجله، ورفض الزواج من عائشة الجميلة. وبعد مضيّ أشهر قليلة على عودته، اعتزل حامد الناس تماماً، وبنى بيتاً متوحداً غربيّ القرية. وكان دائم الهدوء والصمت. وحين يسأله أحدهم عن سنوات غربته الطويلة يكتفي بالقول بأنه كان أسيراً عند الألمان.

أتذكّر وجه الأونباشي جمعة وهو يروي بأسلوبه الشيّق الساحر مغامراته في برّ الاندوشين أيام كان جندياً في الجيش الفرنسي. والناس يروون أن الأونباشي جمعة عاد شبه مختلّ، وأنه ظلّ لأيام طويلة يحدّق في الناس بعينين فارغتين، ويتمتم بكلام غريب، وأحياناً يلهج بأوامر بلغة لا يفهمها أحد، ويمشي الإمام مثلما يمشي العلم أو الضباط ويبكي أو يضحك بدون سبب.

وكان الأنباشي جمعة نحيلاً، طويل القامة، بارز العروق، بشارب دقيق، وأنف معقوف قليلاً. وحين يفتح قميصه، يبدو على صدره وشمٌ يمثل امرأة صينية. وحتى السنة التي غادرت فيها قريتي إلى المدينة، لم يكن الاونباشي جمعة يتعب من الحديث عن الحرب في برّ الاندوشين: «حاربت يا رجال في برّ أناسه في حجم الفئران غير أنهم صبورون على الشدائد والمحن. قوم يهجمون كالجراد من الخلف والأمام ولا يخلفون وراءهم غير الخراب والموت، بل باستطاعتهم أن يختفوا تحت الماء لساعات طويلة، ويتعلقون فوق الاشجار مثل القرود. ومرّة داهمني حوالى عشرة منهم. وفي رمشة عين أوقعوني أرضاً واشهروا السكاكين في وجهي، غير أني بحركة واحدة، ألقيت بهم بعيداً عني، وبعصا من الخيزران أخذت ألاحقهم حتى لاذوا بالفرار... وعدت أنا إلى موقعي سليماً معافى!».

أتذكّر وجه جمل خاتل عثمان ولد حليمة وهو يبول فجراً عند سياج الصّبّار، وفتك به.

وروى الناس بأنّ الجمل فعل ذلك للثأر من عثمان ولد حليمة الذي ضربه قبل يوم ضرباً مبرحاً حتى دمعت عيناه من شدّة القهر...

أتذكّر وجه نعجة لها عينان سوداوان واسعتان مثل عيني أختي بيّة، تضع توأمين دائماً.

وكان أبي يفضلها على كل ما نملك، ويدلكها إلى درجة أنّ أمّي كانت تغار منها أو تعاملها معاملة الضرّة.

ماتت ذات شتاء شديد البرودة. ويومها سالت دموع أبي لأول مرّة!

أتذكر العكرمي، لص الليل الشهير، وكان البعض يقول بأنه فتك بأرواح كثيرة. وعندما كنت أنا في العاشرة تقريباً، كان هو قد هرم، وأصبح يمشي الهوينا، ولا يسمع الناس إلاّ عندما يصرخون بأعلى أصواتهم، ويصطدم بالأشجار والأحجار بسبب ضعف بصره. وكان يسكن كوخاً بائساً في أقصى القرية ولا نراه إلاّ لماماً.

ذات مساء، نادى سالم الأحمر في الناس: «تعالوا. . . . العكرمي يريدكم!».

انطلقنا جميعاً، نساءً ورجالاً وأطفالاً. حتى الكلاب رافقتنا إلى هناك. كان العكرمي ممدّداً على حصير متآكلة الأطراف، وعليه عباءة ثقيلة، قاتمة اللون. ولا شيء يبدو من جسده غير وجهه الشاحب الطويل، ويداه اللتان بدتا كما لو أنها خشبتان محروقتان. اسمعوا أيّها الناس، قال العكرمي بصوت واهن. . . لقد قرب أجلي. . . ولا بدّ أن أقول لكم بأنّي ارتكبت ذنوباً كثيرة، واعتديت على أرزاق الناس وأعراضهم. غير أنّ هناك ذنباً يؤرقني. . . ولا أريد أن أرحل دون أن أعترف أمامكم به. . . فلعلّ الله يخفّفها عنّي يوم الحساب. . .

ظلّ العكرمي ينقل عينيه الدامعتين بين الوجوه المحيطة به، ثم أضاف: «أكيد أنّ الكبار منكم يذكرون ذلك العام الشديد الذي أجدبت فيه الأرض ونفقت الدواب، وجاع الناس حتى أنّ كثيراً منهم اضطرّوا إلى أكل التراب. في ذلك العام رابطت أنا وستة من الرجال الأشداء في «الفج الخالي» متربّصين بالقوافل. طوال خمس ليال، لم يمرّ في الطريق أحد. دبّ إلينا اليأس وبدأنا نتخاصم طول الوقت. . . وفي تلك الليلة التي اتّفقنا فيها جميعاً على ترك «الفج الخالي» حدثت تلك الفاجعة المريعة التي ظلّت تعذّبني طول الوقت. . بكى رضيع، غير أنّ أمه أسكتته في الحين. مرة أخرى تمعّن العكرمي طويلاً في الوجوه المحيطة به، ثمّ واصل الحديث ويداه ترجفان: «هما أخوان على ما أعتقد. . . الأول في حوالى الثلاثين، قصير، قويّ البنية، جهوريّ الصّوت. أما الثاني ففتى أمرد الوجه، نحيل، لا يتعدّى عمره ستة عشر عاماً. وطوال ما حدث لم نسمع منه شيئاً غير تلك الصّرخة التي أطلقها عالياً عند مصرع أخيه. . .».

توقّف العكرمي عن الكلام لعدة دقائق. كان جبينه المحفور بالتجاعيد وآثار المعارك

يتقصّد عرقاً. أمّا وجهه فقد بدا بلون أعشاب أخذت تذبل بسرعة بعد أن داستها الأقدام طويلاً... وحين شرع في الحديث من جديد، كان صوته هذه المرّة يرتعش مثل شمعة في الريح: «أذكر أننا داهمناهما في واد سحيق، وطلبنا منهما ترك الجمال المحمّلة بالقمح والشعير حالاً.

ـ اسمعوا يا رجال... قال الأخ الأكبر بصوت هادئ رصين... نحن مستعدّان لتنفيذ أمركم، ولكن قولوا لي: هل تأبى شهامتكم بأن نعود إلى قومنا بأيدٍ فارغة؟!

ـ «هذا لا يهمّنا... اتركا الجمال!» صحنا نحن. بصوت واحد. اقترب منّا الأخ الأكبر حتى لم تعدْ تفصلنا عنه غير خطوتين أو ثلاث على أقصى تقدير، ثم قال بلهجة استعطاف:

ـ اسمعوا يا رجال... لا فائدة من التهديد والوعيد... بإمكاننا أن نتوصل إلى اتفاق يرضي الجميع... أليس كذلك؟

ـ «ما أمرناكما به يجب أن ينفّذ الآن وإلاّ فإنّ العاقبة سوف تكون وخيمة!»، صحت أنا مغتاظاً ملوحاً بهراوتي في الفضاء.

ساد الصمت لحين حتى أنه كان بمقدورنا أن نسمع صوت الريح في أعالي الأشجار، ونبضات قلوبنا المتسارعة. ثم بنفس ذلك الصوت الجهوري الخالي من أيّ نبرة انفعال أو خوف، سمعنا الأخ الأكبر يقول:

ـ «يبدو أنكم سفلة حقيقيون... لذا سوف أتكفّل بتأديبكم هذه الليلة كما ينبغي!...».

سعل العكرمي بقوة، ثم بصق الدم. راح يلهث حتى بدا وكأنه يختنق. خارج الكوخ، كانت بعض الكلاب تتعارك. بعدها هدأ العكرمي قليلاً، وراح من جديد يتمعّن في الوجوه المحيطة به، وشفتاه تختلجان ثم أمسك بيد سالم الأحمر، وأسلم الروح.

أتذكّر وجه الهذيلي لمّا غنّى آخر مرّة أمامي. كان ذلك في زفاف أخي بيّة. والدنيا صيف، والناس بسبب صابة ذلك العام في زهو لا مثيل له. وطوال ليالي الزفاف السّبع، غنّى الهذيلي حتى بحّ صوته وكاد الناس يمزّقون ثيابهم من شدّة الوجد والطرب:

لَوْ كانْ نَشْكي للبْحَرْ ينشَحْ وولّي ثنايا(*)!

(*) معنى البيت: لو اشتكي للبحر لجف، وأصبح ثنايا.

وكنت في العاصمة لمّا أبلغني أحد أبناء عمومتي أن الناس سمعوا الهذيلي قبل أسابيع قليلة من وفاته يردّد بصوت واهن:

دُمعي جَرَى على صحْن خدّي كالْمطرْ
والرّوح من فرط الهوى في هاويه
لّما رأيت الغيدَ ما بين الشجر
عقلي مضى والروح منّي فانيهْ.

أتذكّر وجه شيخ جليل قتل زوجته الجميلة الشابة أمامي في رحبة القيروان. كانت الساعة تشير إلى العاشرة صباحاً، والرّحبة تعج بالبدو والباعة والنشالين. أمامي امرأة فارعة الطول، ملتحفة بالسفساري القيرواني، تحرك خصرها بشكل مثير. وفجأة طلع من الزحام شيخ في حوالى الستين من عمره، يلبس جبّة بيضاء، وراح يطعن المرأة بمدية ضخمة وهو يصيح: «أيتها الكلبة الخائنة... أيتها الكلبة الخائنة!». راحت المرأة تولول طالبة النجدة، غير أنّ الناس من فرط الذهول، ظلّوا جامدين، عيونهم جاحظة، وأفواههم مفتوحة. وحين هوت المرأة على الأرض وسط بركة من الدم، أخذ الشيخ يروح ويجيء، وسط جموع الناس الذاهلين، وهو يصيح ملوّحاً بالمدية المضرّجة بالدم: «لقد قتلتها لأحمي عرضي وديني... هل تفهمون؟!».

أتذكّر وجه بحر بنزرت عند فجر شتائي. الندماء عادوا إلى بيوتهم وتركوني وحيداً أمام القناني والصحون الفارغة، والمنافض المليئة بأعقاب السجائر. مشيت باتجاه البحر مثقلاً باليأس والإحباط. وعندما كنت أراقب الأمواج وهي تتدافع غاضبة، فكّرت لأول مرّة في أنّ الانتحار يمكن ان يكون أفضل طريق إلى الخلاص.

أتذكّر وجه صبيّ مشروم الشفة يرعى شياها عجافاً، لوّح لي بيديه وأنا في ذلك القطار الذي حملني من البصرة إلى بغداد.

أتذكّر وجه بورقيبة حين يتحدّث عن أمّه فطّومة ويبكيها بدموع التماسيح في يوم عيد الاستقلال.

أتذكر وجه فتاة من فتيات الليل في طنجة. حدث ذلك صباح يوم أحد قبل ساعة من سفري إلى جبل طارق. طنجة لا تزال نائمة. الشارع العريض المؤدي إلى الميناء شبه فارغ. على جانبيه تتكدّس صناديق الزبالة. النادل يتثاءب من حين لآخر وينظر إليّ بعينين لا تزالان مثقلتين بالنوم. فجأة تغيّر المشهد. فتاة جميلة، فارعة الطول، بقميص

أبيض شفاف يكشف عن صدر مثير، برزت عند رأس الشارع وكأنّها انبثقت من الأرض. راحت تتقدّم كسلانة وكأنها تريد أن تثبت لكلّ من يراها أنها أمضت سهرة حمراء طويلة. وعندما اقتربت من المقهى حيث كنت أجلس، توقّفت سيارة «مارسيدس» سوداء بالقرب منها، وزعق بوقها مرّتين متتاليتين. توقّفت الفتاة. ألقت على السيارة نظرة جانبيّة. فكّرت قليلاً. ثم واصلت سيرها المتكاسل زعق بوق سيّارة «المارسيدس» مرّة أخرى غير أنّ الفتاة لم تلتفت هذه المرّة. ظلّت سيّارة «المارسيدس» رابضة في مكانها. ظلّ ماسح الأحذية العجوز ينقر على صندوقه، ويتأمل سيارة «المارسيدس» مرّة، ومؤخرة الفتاة مرة أخرى. ثم عاد المشهد إلى رتابته من جديد.

أتذكر وجهي في مرآة مهشمة في فندق جزائري بائس في حيّ «بال فيل» في باريس بعد أن هجرتني شانتال...

أتذكر وجه فتاة «الماركية» نكحتها واقفاً في قطار ليل. ولمّا فتحت السروال، أمسكته بيدها الساخنة، ثم شهقت قائلة:

Oh! I have never seen anything like this before!

أتذكّر وجه إيرلندي يشبه جيمس جويس التقيته على ظهر باخرة قطعت بي بحر المانش أوّل مرّة. قلت له:

ـ هل تعرف جيمس جويس؟

ـ من؟ قال.

ـ جيمس جويس... إنه كاتب إيرلندي عظيم... قلت.

ـ يبدو أنّي سمعت باسمه أكثر من مرة... غير أنّ هذا ليس مهمّاً على الاطلاق!» قال.

وبعد أن صمت بعض الوقت، وضع يده بلطف على كتفي، ثم أضاف ضاحكاً.

ـ أليس من الأفضل يا صديقي التونسي أن تشرب «غينيس» ونتحدث عن نساء باريس؟! ثمّ جذبني إلى البار بقوة.

أتذكر وجهك يا سوزان العزيزة لمّا قبلتك أوّل مرّة في شارع «NORDEND» تحت سماء بافارية مثقلة بالثلوج.

أتذكّر.

أتذكّر...

القطار الذي يحملني إلى بلاد بعيدة دخل الليل منذ أكثر من ساعة. سأنام، تحيط بي وجوهٌ وأشباح لم أرها بعد!

حسونة المصباحي

(ميونيخ، جمعة الآلام، ١٧ نيسان (ابريل) ١٩٩٢)

أحمد جاريد

الحجر كتاب يعلّم التسامح

خلــوات

الألف

الخلوتية الشافعية



الباء

الخلوتية القادرية



الجيم

الخلوتية التقوية الحنبلية



الـدال

المخلوقية المولوية



الهاء

الخلوتية النقشبندية



الواو

الخلوتية الرفاعية



الـزاي

الخاتونية البكتاشية





هل الكتابة مشفقة بيأسي في تغيير مصائرهم؟

تمثّل بالوردة وعِشْ صامتاً :



إن كان لا بدّ في الكلام، فلا تتفوّه إلاّ بالعطر.

٧ مقابسات

تركي علي الربيعو

العنف السياسي في الميثولوجيا الرافدية والإسلامية

الإشكال الذي يثيره البحث، يجد تعبيره في مستويين:

الأول: فيما يتعلق بما اصطلحنا عليه بـ«العنف السياسي المؤسّس في الميثولوجيا»، ففي رأينا أن الميثولوجيا تشكّل مفتاحاً لدراسة «تاريخية العنف السياسي»، وأن أية دراسة لتاريخية العنف السياسي تظل معنيّة بالإجابة عن مجموعة من التساؤلات التي نرى أنها تتشعب إلى ثلاثة تساؤلات أساسية:

التساؤل الأول تاريخي، بمعنى ما هو تاريخ العنف السياسي وما هي أشكاله؟ وهذا التساؤل عام وخاص في آن واحد. فهو يلامس تاريخ جميع الثقافات، وكذلك تاريخ ثقافة معينة خاصة ببقعة جغرافية معيّنة.

أما السؤال/التساؤل الثاني فهو تاريخي بنيوي، بمعنى هل يشكل العنف السياسي بنية المجتمعات القديمة التي ظهرت على مسرح التاريخ والحضارات الإنسانية أم أنه طارىء وأشبه بسحابة صيف؟ ثم ما هو الفرق بين العنف المقدس والعنف المدنس في تاريخية هذه الثقافة، موضع الدراسة، خاصة أننا نزعم من خلال هذه الدراسة أنّ العنف والقداسة يمثلان بنية داخل حقل الثقافة العربية الاسلامية؟

أما السؤال/التساؤل الثالث فينحو في اتجاه آخر، ويبحث عن موقع العنف السياسي في حركاتنا السياسية المعاصرة. أو هي تلك التي تدّعي المعاصرة مع أنها تدين بوجودها السياسي إلى أشكال ميثولوجية مضمرة في معظم أشكال التعبير السياسية التي تفصح عنها (طائفية، أو قبليّة مؤثثلة. . . إلخ).

في بحثنا عن «العنف السياسي في الميثولوجيا» نقف عند مستوى **السؤال/التساؤل الأوّل والثاني**.

عند **الأوّل** لأننا نرى أن البحث في تاريخ العنف السياسي وفي تاريخيّته، سرعان ما يدفع بالباحث لأن يعود القهقرى، إلى التاريخ البعيد، إلى أن يلامس تخوم الأكوان الميثولوجية وعالمها المدهش، علّه يعثر على السرّ، سرّ البداية والنهاية كما كان يفعل المؤرخون الإسلاميون القدماء، كالطبري والمسعودي والواقدي وابن هشام المعافري وحتى ابن خلدون، على سبيل المثال، والتي من شأن أعمالهم أن تبيّن لنا حدود العلاقة بين الميثولوجيا والتاريخ، خاصة أنّ التاريخ في أعمال هؤلاء الباحثين والمؤرخين الكبار لا يزيد عن كونه مسرحاً لتجليات ما هو **ميثولوجي/قدسي**. وقد بحثنا هذه الإشكالية جيداً في كتابنا الموسوم بـ«**الاسلام وملحمة الخلق والأسطورة**»[1]. وفي وجهة نظرنا أيضاً أنّ البحث في تاريخ العنف السياسي سوف يدفع بالباحث المعاصر المحكوم بإرادة معرفة حقيقية أن يعود أدراجه إلى الماضي السحيق، وذلك في إطار سعيه الذي يصبو إلى التعرف والانفتاح على خير ما يسمى باللامفكر فيه والذي يشمل ما هو شعائري وأسطوري ومُعاش. . . فيظلّ غنياً بالرموز والمعاني ويحمل إمكاناً لإعادة إنتاجها. وفي هذا الإطار يجد الباحث المعاصر نفسه وجهاً لوجه مع عالم الأكوان الميثولوجية، يدرسها ويحللها ويستنطقها في إطار بحثه عن تاريخ العنف، وعن سرّه ومراميه؟.

من هنا فإنّ بحثنا عن تاريخ العنف السياسي في داخل حقل الميثولوجيا، يجد ما يبرره، انطلاقاً من **أن الأسطورة تمثّل تاريخاً مقدساً كما يرى ميرسيا إلياد**[2]. وإن معظم أعمال المؤرخين الإسلاميين الكبار ممّن جئنا على ذكرهم تشهد على تحول الحدث التاريخي إلى حدث أسطوري/قدسي (غزوة بدر مثلاً حيث يُشارك الملائكة المسلمين في قتال الكفّار من قريش الذين يقودهم الشيطان بزي سُراقة بن جعشم المُدْلجي)[3]. إنّ البحث في تلك النصوص التاريخية من شأنه أن يكشف لنا عن مختلف تفجرات القدسي وتجلّيه، وبالأخص ما يهمنا الآن وما اصطلحنا على تسميته بالعنف السياسي المؤسّس أو بالعنف المقدّس تمييزاً له عن العنف التبادلي أو ما يسمى بالمدنّس.

وعند **الثاني**، لأنّنا في بحثنا عن «العنف المقدس في الميثولوجيا» ولذلك فنحن نودّ أن نخطو خطوة في فهم العنف وتجلّياته، وكيف يظهر هذا العنف على أنّه بنية المجتمعات التقليدية والقديمة، وكيف يتمفصل مع الثقافة (وهي هنا الميثولوجيا) وليس مع الطبيعة. وكيف يصبح **فاتحة لنظام ثقافي جديد**؟.

أما **الإشكال الثاني** والذي يشيره العنوان الفرعي للبحث تحت عنوان «الميثولوجيا الرافدية والإسلامية خصوصاً»، فما نقصده بالميثولوجيا الرافدية فهو اصطلاح إجرائي آثرنا من خلاله الابتعاد عن المصطلحات ذات الطابع الايديولوجي أو السياسي والتي تربط الميثولوجيا عنوة بساحة المفهومات الايديولوجية والسياسية الحديثة. وبالتالي فإنّ ما نعنيه هنا هي الميثولوجيا السومرية والبابلية والآكادية. . . ونخص منها على صعيد البحث الميثولوجيا البابلية حيث نتوقّف عند **ملحمة الخليقة البابلية** و**ملحمة أتراحاسيس**. .

أما فيما يتعلق بالميثولوجيا الإسلامية، فهذه من وجهة نظرنا لا تزال أرضاً بكراً وعصية على الدارسين العرب، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن مضمون البحث يظهر التواصل والتمفصل بين الميثولوجيا الرافدية والميثولوجيا الاسلامية. صحيح أن هناك قفزات ميثية تقتضيها بنية الفكر الميثي (الاسطوري) الذي يقوم على «الحرتقة» Bricolere كما بين **ستراوس** في الفكر البري والتي تظهر للباحث المتخصص[1]، وأنه يمكن الحديث عن «كيفية موت الأساطير» التي تظهرها الدراسات المقارنة، وقد سبق لستراوس في كتابه الموسوم بـ«الأناسة البنيانية» أن تحدث عن موت الأساطير في المكان وليس في الزمان[2]. إلا أنه يمكن القول إن الأسطورة مثلت عاملاً هاماً وبنيوياً حافظ على وحدة ثقافة المنطقة العربية وعلى امتداد زمن طويل. وعبر هذا آثرنا ولوج حقل الميثولوجيا الإسلامية، الحقل المليء بالألغام والمسيّج مراراً بسياجات دوغمائية مغلقة والمحمي بمجموعة من «**القيثوات**» التي يرفعها مَن جعلوا من أنفسهم أوصياء وحفظة للتراث العربي الإسلامي، بحيث يحق لهم وحدهم، وبكثير من العسف والتعسّف إعادة قراءته أو تأويله أو النظر فيه.

في هذا البحث سوف أجعل من الميثولوجيا الرافدية مدخلاً وركيزة بهدف التأكيد على الوحدة والاختلاف ـ إلى دراسة العنف السياسي في الميثولوجيا الإسلامية. ولذلك سوف أتناول بالبحث:

أولاً ـ العنف السياسي المؤسّس في ميثولوجيا الخلق البابلية.

ثانياً ـ العنف السياسي المؤسّس في ملحمة أتراحاسيس.

ثالثاً ـ العنف السياسي المؤسس في الميثولوجيا الإسلامية وذلك من خلال نموذجين:

أ ـ **ملحمة الخليقة الإسلامية** كما سطُرها ابن الأثير.

ب ـ **سفر الخروج القرآني** كما يراه **الطبري** في تأويله لسورة البقرة.

ملحمة الخليقة البابلية: الإجماع على العنف المؤسّس:

تتكوّن الملحمة من ألف سطر من الشعر البابلي، وقد دوّنت على سبعة ألواح، وتعرف «برقم الخليقة السبعة» أو كما سمّاها البابليون «اينوما ايليش» أي «حينما في العلى»، لأنّ أوّل بيت فيها يبدأ بهذه العبارة. وقد عثر عليها في خزانة الملك الأشوري «آشور بانيبال» (٦٦٨ ـ ٦٠٦ ق.م). وهي أكمل قصة بابلية عن الخليقة وأصل الوجود[٢].

الملحمة ببنيتها الميثية، تمثل إمكاناً مفتوحاً للتأويل والقراءة. قراءة ما لم يقرأ بعد. إنّها خاصية الفكر الميثي الذي يشكّل بدوره بنية أساسية للنصوص المقدسة، والذي نختاره هنا في بحثنا عن العنف السياسي المؤسّس. سوف أقوم بتلخيص أمين لفحوى الملحمة. وهذا التلخيص يجد ما يبرره كما يرى ستراوس Strauss، فهو من جهة وسيلة تعليمية للقارىء، ومن جهة أخرى، نوع من المقاربة المسبقة لنموذج نحاول إنشاءه[٣]. تحت عنوان **«حينما في العلى»** تحدّثنا الملحمة المحكومة بهاجس الأسئلة الكبرى، ومنها سؤال البداية وكيف حدثت. وهذا ما يشكّل أيضاً بنية أساسية في الخطابات الميثية. عن البدايات الأولى، «فحينما في العلى» لم يكن هناك إلا «أبسو» الأب و«تيامة» الأمّ. جاء إلى الوجود الكثير من الأولاد: لخمو ولخامو، ثم انشار وكيشار، ثم آنو Anu الذي أنجب إله الحكمة أيا، وبمرور السنين يكثر الأبناء، ويكثر معهم ضجيجهم الذي يزعج الأب «أبسو»، فيقرّر بالتعاون مع وزيره وحطيب كبده «ممو» التخلص منهم. لكن الأبناء يتمكنون بقيادة أيا وبفضل تدبيره وسحره من قتل الأب آبسو والحلول محلّه.

تستشيط الأمّ تيامة غضباً على مقتل زوجها، وتنصب الشيطان كنكو Kungo خلفاً له وتسلّمه قيادة الجيش المؤلف من أفاعٍ وكلاب مسعورة ووحوش... إلخ. يرتعد الأبناء، يتشاورون فيما هم فاعلون، ثم يقع خيارهم على «مردوخ» الذي سوف يتصدّى لـ«تيامة» وجيشها. يقبل بالمهمة لكن يشترط أن تكون له السيادة على الجميع. وعندها يبدأ بالاستعداد لقتال «تيامة»، يتسلّح بالقوس والسهم والشباك، وينزل إلى المعركة حيث يتمكن من قتل تيامة وشقّها نصفين ويسر كنكو Kungo ورفاقه وتكبيلهم ووضعهم في السجن. بعد ذلك يخصص الرقيم السادس والسابع من الملحمة لتمجيد مردوخ إلهاً للتوحيد البابلي.

في معظم الحكايات الميثية وملاحم الخلق، يشكّل العنف بنية الملحمة، لنقل بنية الأسطورة، لكنه بنية من جهة ومكتسب من جهة ثانية يجب الحفاظ عليه في الطقوس وإعادة تحيينه من وقت لآخر. وفي معظم الميثولوجيات يشكّل ذبح مخلوق ميثولوجي من

قبل مخلوقات ميثولوجية أخرى مكتسباً. من جهة يجري الحفاظ عليه من خلال الطقوس وإعادة تمثيله مع تلاوة النصّ الميثولوجي، وفاتحة لنظام جديد تمثل الميثولوجيا متنه. فمنه تنبثق مجمل القواعد والمظاهر الثقافية التي سيتمسّك بها الإنسان لاحقاً. من هنا يرتدي هذا العنف البنيوي والمكتسب طابع العنف المؤسّس والذي يمثّل أثمن ما يملكه الإنسان بداية ويهمّه الحفاظ عليه[٨].

على صعيد ملحمة الخليقة البابلية، يظهر العنف المؤسّس للاختلاف على صعيدين.

الأول: في فاتحة الملحمة، في ذبح أبسو، الأب الكلي، وفي تقديمه قرباناً على مذبح النظام الذي يرسي دعائمه «أياء إله الحكمة، بكل ما يمثله هذا الذبح من حضور أوديبي/فرويدي.

إنّ ذبح أبسو، يظهر كنتيجة لصراع سياسي بين آلهة العالم القديم ممثّلة بـ «أبسو» وتيامة والوزير «ممو»، والآلهة الجدد بقيادة إله الحكمة «أياء»، هؤلاء الذين تكاثروا مع الزمن وتتابع السنين وتوالي الأيام الطويلة كما تقول الملحمة. يكثر الآلهة الجدد من حركتهم، الحركة التي تقضّ مضجع السكون كما يمثله أبسو، تقول الملحمة:

وصار الآلهة الأحداث حزباً واحداً،

وأساؤوا إلى «تيامة»، واعتدوا على حاميهم «أبسو».

وقد أحزنوا قلب تيامة،

لقد صالوا وجالوا في المقام المقدّس

وما وسع «أبسو» أن يخفّف من ضجيجهم

ورضخت تيامة إلى فعالهم

ولكن سلوكهم آذى «أبسو»

إذ استهتروا في فعالهم[٩].

يذهب أبسو ووزيره، مطيب كبده «ممو»، إلى الأمّ المقدسة «تيامة» للتشاور، حيث يفضي لها أبسو بسرّه. فقد عقد عزمه على القضاء على الأبناء، لكن تيامة تنتهره بقولها: «لماذا نهلك ثمرتنا...». إلاّ أنّ وزيره «ممو» يشير عليه بقتلهم، تقول الملحمة:

كانت مشورة «ممو» الغدرُ والضرر

«أجل يا أبي، أقض على صنيعهم المزعج
فتنل بذلك الراحة في النهار والنوم في الليل»
فتهلّل وجه «أبسو» لهذا القول»[١١].

يسمع الآلهة بندوة التآمر، يضطربون، لكن «أياء المحيط بكل شيء»، ينعم النظر في خطّة لإحباط تآمرهما. تقول الملحمة:

فحزم أمره ودبره «سحره» واحتاط لكلّ الطوارئ».
وألف أقدس رقية جميلة النظم
وقرأها على الماء «أبسو»
فأحل فيه السبات، وغطّ في النوم
وبعد أن أرقد أبسو، ونام أبسو
التفت إلى ممو المشير. . .
ففك قميصه، ومزق عنه التاج
وسحب أشعته واكتسى بها نفسه
وكبل أبسو وذبحه
وشد وثاق «ممو» وأوصد عليه الباب
وابتنى في أبسو مسكنه
وأسر «ممو». . . ومسك خزام أنفه
وبعد أن قهر أيا أعداءه واخضعهم
ومكن انتصاره على أعدائه
عاد إلى مقرّه، وتنعم بالراحة»[١٢].

إن العنف/الفاتحة، الذي يدشنه الرقيم الأوّل من ملحمة الخليقة البابلية، والذي يعلن عن نفسه في ذبح أبسو، وأسر ممو ومسكه من خزام أنفه، وقهر الأعداء يؤسّس لنظام جديد يقوم على الاختلاف ويؤسّس له أيضاً، **بحيث يظهر الاختلاف كنتيجة لهذا العنف**. والسؤال هو على أيّ صعيد يظهر هذا الاختلاف. والجواب، على صعيد الآلهة. فالصراع السياسي بين آلهة النظام الجديد وآلهة النظام القديم والذي ينتهي بذبح أبسو على مذبحه، يصبح بدوره فاتحة للاختلاف، بين الآلهة الجدد الذين يحتلون عرش الأبسو ويسكنون في مسكنه وينعمون بالراحة والهدوء، والآلهة القديمة التي يزج بها في البداية بالسجن، ثم تنتهي إلى النفي والعقوبة حيث تقع عليها مهمة خدمة آلهة العلى، آلهة السموات. وهذا ما نستنتجه من الرقيم السادس الذي يدعم اجتهادنا بأن **ذبح الأبسو**

أصبح قائمة لنظام جديد، يؤطّر الانقسام والاختلاف داخل المجمع الإلهي، حيث تنقسم الآلهة منذ ذلك اليوم إلى الانوناكي Anunnaki الآلهة الكبار، آلهة السموات، بالأصح آلهة العلى، والايجيجي Egigi، آلهة العالم السفلي الذين تقع على عاتقهم خدمة آلهة العلى.

الثاني: يظهر العنف المؤسّس في متن الأسطورة، ليس تمييزاً عن الأول بل تأكيداً له على أنه يمثّل بنية الثقافة. إنّ العنف لا القائمة، هو عنف مؤسس للاختلاف داخل المجمع الإلهي، لكن العنف السياسي داخل المتن يظهر كضامن للاختلاف وكمؤسّس له، لكن هذه المرة بين الإله والإنسان الذي يبرز على مستوى الأحداث. غير أنّ العنف يظل مستمداً لمقوماته، حيث يمثل ذبح إله ميثولوجي آخر مكتسباً لضمان سير نظام ثقافي جديد يقوم على الاختلاف بين الإله والإنسان هذه المرة.

إن أيا إله الحكمة، يذبح أبسو، وينفض عنه تاجه، ويتوّج نفسه خلفاً له كما يفعل أوديب عندما يذبح لايوس. لكن قتل الأب أبسو، هو إعطاء للفارق، وهذا يعني الوقوع من جديد في دائرة العنف المدنس تمييزاً له عن العنف المقدس. إن متن الملحمة يصبح مسرحاً للعنف التبادلي بين آلهة العلى وآلهة العالم السفلي والتي تحتج على وضعها الدوني، بعدما أرهقها العمل، وتجعل منه ذريعة لخرق الاختلاف الذي أسسه ذبح أبسو.

تحدثنا الملحمة أن «تيامة» تستشيط غضباً لمقتل زوجها، يحرضها الأبناء على الثأر لـ «أبسو» وهم. تقول الملحمة:

فاتّحدوا، وإلى جانب تيامة ساروا،
استشاطوا غضباً، ودسوا الدسائس، ولم يركنوا ليلاً أو نهاراً،
تحفزوا للحرب، ملتهبين غاضبين،
أعدّوا جيشاً، ورسموا خطة القتال[11]

إن العلى، تغدو مسرحاً للعنف التبادلي بين آلهة العالم العلوي وآلهة العالم السفلي. فها هي تيامة تجهّز جيشاً من أحد عشر نوعاً من العفاريت، وتعلي من شأن كنكو Kungo وتجعله قائداً للحشد.

ليمشي أمام الحشد، وليقود الجموع
وليشهر الأسلحة للقتال، وليبرز إلى الهجوم

القيادة العليا في القتال
قلدتها إياه، وأجلسته في الندوة وقالت
«لقد سحرت لأجلك، وقد فضلتك على الآلهة أجمعين،
ومنحتك السلطان على جميع الآلهة
فلتكن عظيماً، أنت يا زوجي المصطفى،
ولتصر أسماؤك أعظم من أسماء جميع الانوناكي»[٦].

وما إن يصل خبر استعداداتها إلى آلهة السماء حتى يدب فيهم الذعر، فيتشاورون فيما هم فاعلون. وسرعان ما يقع اختيارهم على مردوخ ابن أيا من زوجه دمكينا، يقبل مردوخ بالمهمة مقابل أن يعترف الآلهة له بالربوبية والسيادة. ويبدأ استعداداته للقاء تيامة.

صنع قوساً وارادها سلاحاً له
وثبت فيها السهم وشد وتر القوس
ورفع العصا، ومسكها بيده اليمنى،
وعلق القوس والكنانة في جانبه
وأرسل الصاعقة أمامه
وملأ جسمه بالنار الملتهبة
وصنع شبكة ليصطاد فيها تيامة
وأمر الرياح الأربع بأن تأخذ مواضعها لئلا يفر جزء منها[٧].

يلتقي مردوخ تيامة، يبدأ بتعنيفها على إثارتها للحرب وإضمارها للشرّ، وعلى تجاوزاتها لحدود سلطاتها. ثم يدعوها إلى المبارزة، وجهاً لوجه. تقول الملحمة:

نشر الإله شبكته واصطادها
ثم أطلق الرياح الشريرة في وجهها
انتفخ بطنها، وفتحت فاها على رحبه
فأطلق سهماً، وبقر بطنها.
واندسّ في أحشائها، ومزّق قلبها
ولما أخضعها، أجهز عليها
وطرح جثّتها ووقف عليها.
وبعد أن ذبح تيامة القائدة
لمزق جيشها، وتفرّقت جموعها
وكذلك الآلهة، أعوانها، الذين ساروا بجانبها
وحاولوا الفرار لينجوا بنفوسهم

ولكنهم جميعاً طوّقوا، فلم يستطيعوا الهرب.
أوثقهم بالقيود، وأيديهم...
وداسهم بالأقدام رغم مقاومتهم
وكنكو، الذي كان قائدهم
كبّله وأسلمه إلى أوكي (إله الأموات)[15].

إن ذبح أبسو، الأب الكلي، هو ـ وكما بيّنا ـ إمّحاء لفارق، وإنّ ذبحه يعني في نهاية المطاف وكما أظهره متن الملحمة إقامة تبادلية العنف بين الأب والابن، وتخفيض علاقة الأبوّة إلى درجة النزاع بين الأخوة. لكن ذبح الأم من جهة أخرى هو عبارة عن تدمير قطيع للفارق الآخر[16]. إن جثة تيامة المسجاة والمنتهكة حرمتها، تصبح شاهداً على هذا التدمير القطيع للفارق، وبزوال الفروق تصبح الحياة مجالاً رحباً للعنف التبادلي بين الأخوة. ويظهر النظام الثقافي الذي يؤسس للاختلاف بين آلهة العالم العلوي وآلهة العالم السفلي كموضع شك، ويفقد شرعية ما لم يؤسسه ذبح آخر، بصورة أدقّ ذبح كائن ميثولوجي آخر يكون بمثابة الضحية للنظام القادم، ذبح يشارك فيه جميع الأخوة ويأخذ شكل طقس جماعي. إذ إنّ العنف الجماعي هو العنف المؤسّس. إنّ الأحقاد الموزّعة على الأخوة الأعداء، والكراهية المبعثرة في جميع الاتجاهات تتجمّع في الملحمة متّجهة نحو شخص واحد. إنّه الضحية البديلة. بصورة أخرى نجد أن جوّ العنف الذي يشكّل متن الملحمة والذي يتسلّط على الجميع خوفاً ورعباً وتبادلاً للعنف، يبحث الآن عن كبش ضحية ليحمله وزر ما حصل. فكل مجموعة يتسلّط عليها العنف أو تواجه كارثة تنوء تحت ثقلها تتجه للبحث عن «كبش فداء». من شأنه أن يقدّم قرباناً على مذبح العنف التبادلي بين الأخوة ليساهم في نقله إلى مرحلة أخرى تؤسس لنظام جديد. وفي معظم الحالات، يكشف الضحية «كبش الفداء» عن أصله فوق الطبيعي، من كنكو Kungo في هذه الملحمة إلى كبش إبراهيم الذي تقول عنه الميثولوجيا الإسلامية بأن كبش هابيل الذي قدّمه قرباناً لله، فتقبّله وتركه يرعى في الجنة حتى افتدى به الله إسماعيل[17]، إلى بقرة بني اسرائيل والتي سنأتي على ذكرها والتي تضفي عليها الميثولوجيا الإسلامية هالة أسطورية. إنّ الضحية البديلة ترمز إلى انتقال العنف التبادلي المدمر إلى مرحلة الإجماع البناء. إنها هي التي تؤمّن هذا الانتقال، بل هي الانتقال بنفسه كما يؤكد جيرار[18]. إنها مخلوق فوق طبيعي يزرع العنف ليحصد السلم. والرقيم السادس في الملحمة يوضّح لنا ما قلناه عن الضحية البديلة. إنّ مردوخ يخاطب الأنوناكي قائلاً:

«حقاً، لقد صارحناكم من قبل بالحقيقة.

والآن ينبغي لكم أن تقولوا الحق وتقسموا باسمي،
من ذا الذي خلق النزاع
وحرّض تيامة على الثورة وهيأها للحرب
فليسلم من سبب النزاع
ولأحمله جريرة ما ارتكب، فتعيشوا بسلام
فأجابه الإيجيجي الآلهة العظام
«يا مالك آلهة السماء والأرض» يا مشير الآلهة، ويا سيّدهم
إنه كنكو الذي خلق النزاع
وحرّض تيامة على الثورة، وهيأها للحرب»(٢٠).

إنّ الأنظار جميعها تتّجه الآن إلى الضحية كنكو الذي يصبح ناقلاً للعنف التبادلي ومؤسّساً للعنف الجماعي.

تقول الملحمة:

فكبّلوه، وأودعوه السجن أمام أيا
وعاقبوه، بقطع عروق دمه
ومن دمه خلقوا البشر
وفرض (أيا) عليهم عبادة الآلهة
وصفح عن الآلهة الأخرى»(٢١).

يشير نصّ الملحمة بوضوح إلى أن الجميع ساهم في تقطيع عروق دمه وفي تمزيقه، فالكل **يجمع على ممارسة العنف ضدّ الضحية**. إنّ الإجماع على العنف يتسبّب في عودة النظام والسلم إلى العالم، حيث يبدأ مردوخ بتنظيم العالم ووضع القواعد له، وهذا هو ما أسميناه بالعنف **السياسي المؤسّس** أو العنف المقدّس الذي يجعل من دم الأضحية، وهو هنا دم الإله المذنب كنكو، علامة على **اختلاف** من نوع آخر، هذه المرة **بين الإله والإنسان الذي تفرض عليه خدمة البشر، الاختلاف الذي يرعاه ويضمنه استمرار عملية التضحية**، إذ إن استمرارها هو تحقيق للإجماع الأوّل والذي يجد تعبيره هذه المرة بتقديم ضحية من بني البشر باعتبارهم السلالة الحيّة للإله المذنب. وبذلك يضمنون بين حين وآخر حسن سير نظامهم. هكذا يصبح القتل الجماعي ينبوعاً للازدهار، وشاهداً على أنه لا ولادة بدون ألم(٢٢)، ولادة النظام من رحم الفوضى التي يتسبّب فيها كائن ميثولوجي. إنه يزرع الفوضى/العنف ليحصد النظام/السلم، بالأصح لتحصد نحن السلم والنظام، وفي معظم الميثولوجيات يكون هذا الإله الذي يزرع الفوضى هو المنقذ في

الوقت نفسه. إنه ينذر نفسه ليكون قرباناً على مذبح العنف ليخلص الناس من شرّه. هذا ما يفعله كنكو الذي يحمل وزر الخطيئة وما يفعله المسيح الذي يقدم نفسه قرباناً وكبش فداء على مذبح البشرية التي ينوء كاهلها بحمل خطاياها كما ترى الميثولوجية المسيحية التي تتمحور حول كبش الفداء، حول المخلّص الفادي الذي هو السيد المسيح. الذي جاء ليمسح الخطايا التي بذرها كائن ميثولوجي في الزمن الغابر، جاء إلى الأرض من السموات، بعد أن مسخه الإله الأكبر وحوّله إلى «إنسان».

العنف السياسي في ملحمة أتراحاسيس

إذا كانت ملحمة الخليقة البابلية تتمحور حول فكرة رئيسية وهي تمجيد أفعال الإله مردوخ، إلا أنها كانت تؤسس ـ وكما مرّ معنا ـ لفكرة الأضحية كطريقة يضمن بها الإنسان حسن سير نظامه الذي أرسته الآلهة. الملحمة البابلية والمعروفة بـ «ملحمة أتراحاسيس» أي «الكثير الحكمة»، والتي يرجع تاريخها إلى عهد السلالة البابلية الأولى، إلى عهد الملك «أمي صدوقا» ترفد الملحمة السابقة وتسير بموازاتها عبر «حرتقات» جديدة قلنا إنها من ميزات الفكر الأسطوري.

تتناول الملحمة البابلية هذه ثلاثة أحداث رئيسية:

الأوّل: : خلق الإنسان.

الثاني: تكاثر الناس وضجيجهم وقرار الإله إنليل Enlil بإبادتهم.

الثالث: إحداث الطوفان وإبادة الناس وظهور أتراحاسيس كمنقذ.

تتحدّث الملحمة في رقيمها الأول وعبر الأبيات الأولى (١ ـ ١٠)، عن حدث أوّلي. فبعد أن تم خلق السموات والأرض، تقع مهمة فلاحة الأرض والقيام بخدمة الآلهة الكبار على فئة من الآلهة تدعى الإيجيجي (Egigi). الملحمة لا تتحدث عن الاختلاف الأول بين الإله والإله كما رأينا في ملحمة الخليقة البابلية والذي يتجلّى في ذبح أبسو وفي استرقاق بقية الآلهة. ونرجح هنا أنّ الملحمة بنصّها الكامل لمّا توجد بعد. ومهما يكن، فإنّ الآلهة Egigi المثقلة دون غيرها بالعناء والتعب في ذلك الزمن الغابر، عندما كانت الآلهة مثل البشر تنوء بالمشقّة والتعب، تحتجّ بشدّة على وضعها السيّء وتتمرّد وتعلن العصيان. يقود التمرد والعصيان إله ذو شخصية قويّة يدعى «دي ـ إيلا». تسير التظاهرة باتجاه مسكن إنليل (Enlil)، يحيطون به، بالمعبد الذي يسكنه الإله، مصرّين على الثأر لوضعيتهم الدونيّة. تقول الملحمة:

وعندما حان منتصف الليل،
أحاطوا بالمعبد ولم يكن إنليل يعرف ذلك.
أجل لقد أحاطوا بـ «اي كور» Ekur،
ولكن عندما رآهم «كلكل» Kalkal «الإله الخفير حارس المعبد»،
أصابه الذعر، فرّ، لجّ الباب وأخذ يراقب.
ثم أيقظ «نسكو» سيّده،
يا سيدي: إنّ معبدك محاصر،
إنّ الحرب قد وصلت إلى بوابتك.

يصيب الذعر إنليل، فيطلب اجتماع الآلهة الكبار الأنوناكي (Anunnaki)، يتشاور معهم بالأمر وفيما هم فاعلون، ثم يرسل وزيره «نسكو» ليستفسر عمّن حرّضهم. عندها تدرك الآلهة ما يبغي. إنّه يبحث عن كبش فداء، فتجيبه:

إن كلّ واحد منّا نحن الآلهة مصمّم على أن يخوض المعركة.
لقد قتلنا العمل الشاق.
أجل إن عملنا صعب وعناءنا كبير.

يرقّ قلب إنليل وتسيل دموعه، يتشاور مع الآلهة، ويخطر في لبّه أن يخلق الإنسان، عندها يطلب إله الحكمة وإياه أن يحضروا إلهة النسل ننتو (Nintu) لتخلق الإنسان، تقول الأسطورة.

وعندما حضرت الإلهة ننتو خاطبها الآلهة العظام قائلين:
أنت يا إلهة النسل، القادرة على خلق البشر
اخلقي لولو (Lullo) من أجل أن يحمل النير
ليحمل النير الذي فرضه إنليل

ليحمل الإنسان عناء الآلهة

عندها تطلب الآلهة «ننتو» من الإله أيا، أن يعطيها الطين الطاهر، تقول الملحمة:

وذبحوا في مجلسهم «دي ـ إيلا» الذي كانت له شخصية
ومع لحمه ودمه
مزجت «ننتو» الطين
ثم استمعوا إلى الطبل لما تبقى من الوقت
فكانت روح من لحم الإله، ونودي بالإنسان الحي رمزاً لها[٢٢].

في كتابه **ألوهية وتجربة** (Divinty and Experience)، يرصد الاثنولوجي (النيّاس) الكبير **جودفري لينهارت** احتفالات قربانية لدى قبائل **الدنكا** (Dinka). فبعض الابتهالات الجماعية تجعل الناس يتجمعون شيئاً فشيئاً وتثير انتباههم، ثم يتظاهر المجتمعون بالقتال. وقد يضرب بعضهم بعضاً ولكن دون عداء حقيقي. في المراحل الأولى إذن، يظهر العنف، بشكل طقوسي بالطبع ولكنه يتصف بالتبادلية. التشبّه الطقوسي ينصبّ على الأزمة التضحوية نفسها، وعلى السوابق المشوّشة للقرار الجماعي. قد ينفصل أحدهم، من وقت لآخر، عن المجموعة ليشتم أو يضرب الحيوان. **وهو عجل أو بقرة**، مربوط بوتد. الاحتفال ليس جامداً، بل إنه يعبّر عن حيوية جماعية، تنتصر شيئاً فشيئاً على القوى المبعثرة، على التفكك، وتجعل العنف يتمركز على الضحية، حيث تصل الاحتفالات إلى ذروتها، **بهجوم جماعي على الضحية** يسبقه سيل من اللعنات. وأثناء الهجوم يتمّ التركيز على **الأعضاء التناسلية**. وهذا ما يرجّح أن الحيوان هنا يمثّل ضحية أصلية تمّ اتهامها. الهجوم يشارك فيه الجميع وينتهي بذبح الحيوان. إذ إن المشاركة الجماعية جزءٌ أساسي من الطقس[٢٥].

رينيه جيرار (Girard) في كتابه **العنف والمقدس** يلجأ إلى المشابهة/التشابه بين **طقوس الدنكا** والطقوس الديونيزوسية نسبة إلى ديونيزوس. فالإله ديونيزوس ورغبة منه في الانتقام، يقوم بتهيئة الضحية، وسط حشد من كاهنات يشاركن في ذبح الضحية. فالمشاركة الجماعية ضرورة طقسية أيضاً. ويقمن بتمزيق الضحية بالأيدي[٢٦].

يقول جيرار: إنّ تقطيع أوصال الضحية وهي حيّة، من قبل الحضور مجتمعين، وبدون سلاح، يعطي المعنى الحقيقي. الأمر لا يتعلّق بعملية إعدام منظمة. كل شيء يوحي بوجود جمهور مسالم في الأصل ولكنه، لأسباب مجهولة، ينقلب إلى مجموعة تسيطر عليها **هستيريا جماعية**. يهاجم هذا الجمهور، بالنهاية، فرداً تنصبّ عليه جميع الشكوك، ويتمركز في شخصه رعب رفاقه، وذبحه بعنف بشكل متنفّساً لهذا الجمهور الذي يعود إلى الهدوء بعد ذلك[٢٧]. وهذا ما يجعل ديونيزوس من وجهة نظر جيرار **«إله الإعدام العسفي الناجح»**[٢٨]. وفي رأيي أنّ عناصر العنف الجماعي السياسي المؤسّس، أو لنقل عناصر العنف الطقوسي الديونيزوسي، متوفرة بكاملها في الملحمتين المذكورتين، ملحمة الخليقة البابلية وملحمة أتراحاسيس. في الملحمتين نحن أمام عنف سياسي طرفيه آلهة الأرض **الإيجيجي** (Egigi) التي تنوء بالمشقّة والتعب وآلهة العلى **الانوناكي** التي تنعم بالراحة. والعنف التبادلي يصل إلى ذروته كما هي حالة قبائل الدنكا عندما يتظاهر أفرادها

بالقتال. يصل إلى باب الربّ والإله الكبير الذي يستيقظ على طبول الحرب.

ورغبة منه في الانتقام، وفي تحويل مجرى العنف، يبدأ الإله في كلا الملحمتين لعبته، حيث يظل في كليهما سيد اللعبة بامتياز. إنه في إطار بحثه عن بديل يريح آلهة الأرض من العناء والتعب، يتفتّق لبّه عن خلق الإنسان كما تقول ملحمة الخليقة البابلية.

ولما سمع مردوخ كلمات الآلهة
حثّه لبّه لكي يخلق أشياء عجيبة
ففتح فاه وقال «لايا»،
مفصحاً عن الخطة التي دبّرها في لبّه:
دماً أخلق وعظماً أبري
وأصنع «لولو»، ويدعى بشراً
أجل لأخلق «لولو»: الانسان
ولأفرض عليه عبادة الآلهة حتى يستريحوا»[٢٢].

إنّ البديل/الإنسان، يظهر في الملحمتين، على أنه نتيجة لإعدام عسفي محرّر، من شأنه أن يحرّر مجتمع الآلهة الممزق تحت وطأة العنف التبادلي.

إنّ الإله هو الذي يختار ضحيته ويحدّد مواصفاتها. فهو قائد الجيش «كنكو» في ملحمة الخليقة البابلية، وهو قائد التظاهرة السياسية «دي ـ إيلا» الذي يتصف بشخصية قوية، في ملحمة أتراحاسيس. إنه الإله مردوخ، يتوجّه بسؤاله الذي يحمل صيغة العارف/الجاهل عن الذي خلق النزاع وحرّض «تيامة» على الثورة وهيأها للحرب. فتجيبه الآلهة أنّ «كنكو» هو الذي خلق النزاع، وبالطريقة نفسها يصل إنليل إلى هدفه.

إن صيغة التساؤل تهدف إلى الحصول على إجماع من قبل الآلهة، ليقوم الإله الكبير بإعدامه العسفي المحرّر. فالجميع يسهم في تمزيق «كنكو» وهو حيّ على الأغلب. وكما تقول الملحمة: «كبّلوه، عاقبوه بقطع عروق دمه». وكذلك يساهم الجميع في ملحمة أتراحاسيس، وعلى قرع صوت الطبل، في تمزيق «دي ـ إيلا». فالجماعية في العنف تظهر على أنها شرط للانتقال من مرحلة العنف التبادلي المدمّر الذي يهدّد مجمع الآلهة إلى العنف الطقوسي الخلّاق الذي يتزامن مع قرع الطبل، والذي سيلازم لاحقاً الأضحية القربانية التي يقدّمها البشر. وفي كلا الملحمتين، يظهر كلّ من كنكو ودي ـ إيلا كمصدر للعنف الذي يهدّد النظام، لكن ما إن يتم القضاء عليهما، بذبحهما وما يرافق ذلك من طقوس،

حتى يتحوّل كل منهما إلى مخلّص، إلى فادي، إلى يسوع جديد يحمل خطايا البشر ووزرهم إلى يوم المعاد.

ثمة تساؤل أساسي أثرنا تركه حتى الانتهاء من دراستنا للملحمة أتراحاسيس. والتساؤل الذي يظهر بمثابة نتيجة لتحليلنا السابق هو الآتي: ماذا يعني **خلق الإنسان من دم الإله المذنب**، من دم كنكو أو دم ددي ـ إيلاء؟ الإجابة تتضمّن معنيين:

الأول: إن الإنسان هو الشاهد العياني والأزلي على وجود جريمة أولى حدثت في الزمن الميثولوجي، في الزمن الغابر. وطالت كانت ميثولوجي كان قائداً للثلة الأولى وأباً كلّياً لها. وهنا لا يمكن إلّا أن نشير إلى أن سبّابة فرويد تتّجه بعبقرية نحو قتل الأب[٣٦].

الثاني: تحميل وزر الخطيئة الأولى للإنسان وفرض الكدح والشقاء والعذاب عليه ليخدم الآلهة تكفيراً له عن الجريمة، عن الخطيئة الأصلية والأزلية، الذي يؤكد خلقه على أنه قد حلها. ففي كلا الملحمتين الميثولوجيتين، يتحمل كل من كنكو وددي ـ إيلاء الإثم ووزر ما حدث، وبما أنّ الإنسان قد خلق من دم هذين الإلهين الأثمين، فهو آثم بالضرورة وعليه أن يبحث عمّا يطهّره، عن أضحية، فعهد الربّ في لحم البشر، في لحم بنيه، عهداً أبدياً. وها هو يهوه يعلن ذلك في سفر التكوين «فيكون عهدي في لحمكم عهداً أبدياً» (تكوين ١٣:١٧) إنّه العهد القديم الذي جرى في الزمن الميثولوجي الغابر بين الإله وبحضور مجمعه الإلهي وبين الإنسان. والذي يحرص الرب على تجديده بين حين وآخر. وهذا ما تؤكده الميثولوجيا المسيحية حيث ينزل الرب من عليائه ليقدم نفسه قرباناً على مذبح الاجتماع البشري. وكذلك يحرص الإنسان على تجديده من خلال الطقوس والشعائر والأعياد. ولعلي لا أبالغ إذا قلت إن أية قراءة إناسية (انثربولوجية) للكثير من عاداتنا وتقاليدنا والتي تجد تعبيرها في العاب وفي حفلات الرقص وضرب الدفوف والتي تأخذ طابعاً دينياً، من شأنها أن تقدم إسهاماً كبيراً، يعزز فكرة التضحية وتطوّرها التاريخي ودورها كمتنفّس تضحوي من شأنه أن يؤسّس ويقوّي من الاجتماع البشري.

العنف السياسي في الميثولوجيا الإسلامية

أولاً: ملحمة الخليفة الإسلامية كما سطرها ابن الأثير.

هذه الملحمة سطرها ابن الأثير في «الكامل في التاريخ»، مؤلّفه الشهير. الملحمة مجموعة «حزتقات»، لا يمكن فهمها إلّا إذا وضعت في سياق تاريخي مقارن مع ملاحم

الخلق التي سبقتها. وهذا لا يعني أنّ ملحمة الخليقة الاسلامية ما هي إلاّ الصدى لأسطورة مرجعية، فقد قادنا ستراوس في دراسته لأسطورة البورورو (Bororo) إلى نتيجة مفادها:

أولاً ـ لا وجود لأسطورة مرجعية، إذ إن الأسطورة المرجعية ليست أكثر من تحويل متقدّم، بهذا القدر أو ذاك، لأساطير أخرى صادرة إما عن المجتمع نفسه أو عن مجتمعات قريبة منه أو بعيدة عنه.

ثانياً: ـ لا وجود لوحدة أو لمصدر مطلق للأسطورة، فالبؤرة أو المصدر هما، دائماً، ظلاّن أو إمكانان يتعذّر الإمساك بهما، ويتعذّر تحيينهما، ولا وجود لهما بدءاً»[illegible]. في «الكامل في التاريخ»، نجد ثلاث روايات، تتحدّث عن عصيان سياسي يقوده إبليس صاحب الشخصية القوية ضد الرب.

الرواية الأولى تقول: روى الضحاك عن ابن عباس قال: كان إبليس في حيٍّ من أحياء الملائكة يقال لهم الجنّ، خُلقوا من نار السموم من بين الملائكة، وكان خازناً من خزان الجنة، قال وخلقت الملائكة من نور وخلقت الجن الذين ذُكروا في القرآن من مارج من نار، وهو لسان النار الذي يكون في طرفها إذا التهبت. وخُلق الإنسان من طين. فأوّل من سكن في الأرض الجنّ، فاقتتلوا فيها وسفكوا الدماء، وقتل بعضهم بعضاً، قال: فبعث الله تعالى إليهم إبليس في جند من الملائكة، فقاتلهم إبليس ومن معه حتى ألحقهم بجزائر البحور وأطراف الجبال، فلمّا فعل ذلك اغترّ في نفسه وقال: قد صنعت ما لم يصنعه أحد. فاطلع الله تعالى على ذلك من قبله، ولم يطلع عليه أحد من الملائكة الذين معه»[illegible].

الرواية الثانية: تصف إبليس على أنه ملك على الدنيا يترأس مجموعة من الجنّ، فقد روى أبو صالح عن ابن مسعود ومرة الهمداني عن ابن مسعود أنهما قالا: لما فرغ الله تعالى من خلق ما أحبّ، استوى على العرش، فجعل إبليس على ملك سماء الدنيا، وكان من قبيل من الملائكة يقال لهم الجن وإنما سُمّوا الجنّ لأنهم من خزنة الجنة. وكان إبليس مع ملكه خازناً فوقع في نفسه كبر وقال: ما أعطاني الله هذا الأمر إلا لمزية لي على الملائكة. فاطلع الله على ذلك منه فقال: إني جاعل في الأرض خليفة»[illegible].

الرواية الثالثة: قال شهر بن حوشب «إن إبليس كان من الجن الذين سكنوا الأرض وطردتهم الملائكة، وأسره بعض الملائكة فذهب به إلى السماء»[illegible].

إذا أخذنا بالروايتين الثانية والثالثة، فإننا نستطيع ترتيب الأمور على الشكل التالي. كان إبليس ملكاً على الأرض يقود مجموعة من الجن التي تقع على عاتقها مهمة تعمير الأرض وفلاحتها، والجن تقابل هنا الإيجيجي (Egigi) (ألهة العالم السفلي) في الملاحم الأخرى والذين تقع عليهم مهمة تعميرها وفلاحتها أيضاً. لكن إبليس شأنه شأن كنكو (Kungo) في ملحمة الخليقة البابلية، وشأن «دي ـ إيلا» في ملحمة «أتراحاسيس» يقود عصياناً ضد الله، فتقع حرب ضروس يسود فيها العنف التبادلي بين أفراد المجمع الإلهي من الملائكة والجن. وسرعان ما تتّجه الأنظار إلى الضحية، إلى إبليس الذي تسبب في العنف، يلقى القبض عليه حيث تأسره الملائكة وتحضره مكبّلاً أمام عيني الرب، فيمسخه شيطاناً ويطرده من ملكوت السموات، والمسخ هنا هو الوجه الآخر للقتل الذي تعرّض له كنكو و«دي ـ إيلا».

ما نستنتجه مما سبق، أنّ الخطيئة الأصلية والأزلية تقع على عاتق إله ميثولوجي ما، ثم تحميلها الإنسان عوضاً عنه، فمعظم الملاحم، ملاحم الخلق، تتمحور حول مجموعة من النقاط:

أولاً: عصيان عام يقوده إله، كنكو في ملحمة الخليقة البابلية، دي ـ إيلا في ملحمة أتراحاسيس، إبليس في ملحمة الخليقة الإسلامية، موجّه ضد الإله الأكبر احتجاجاً على وضعية دونية يعيشها وأتباعه.

ثانياً: حدوث حرب طاحنة يقودها الإله الأكبر من الطرف الآخر: مردوخ في ملحمة الخليقة البابلية، إنليل في ملحمة أتراحاسيس، الله وملائكته في ملحمة الخليقة الإسلامية، تنتهي بانتصار الإله الأكبر وإخماد الثورة الفتنة.

ثالثاً: القبض على الإله المحرّض، قتله وتشريده أو مسخه وتحميله وزر الخطيئة، ثم خلق الإنسان من دمه، وبذلك تصبح الخطيئة أصلية وأزلية.

في جميع أساطير الخلق، نجد أنّ فعل الخلق هو إعادة تشكيل وصياغة لشيء عجيب وجديد. ففي ملحمة الخليقة البابلية، تقوم الألهة بإحضار الإله العاصي كنكو، وبعد أن يقيّدوه، ينزلون به الحكم، فيقطعون شرايينه، ومن دمه يخلق لولو (Lollo) الإنسان السحيق، والذي تفرض عليه خدمة الألهة، ذلك العمل الذي يسمو عن الأفهام كما تقول الملحمة. وفي ملحمة أتراحاسيس الفكرة ذاتها. فسرعان ما يعقب الإعدام العسفي

عمل ناجع. حيث يخلق لولو من دم الإله المتمرّد «دي ـ إيلا» وتنفخ فيه الروح مع أنغام الطبل، ليحمل النير ويريح الآلهة من أعباء العمل.

عن ابن الأثير، نجد، أنّ عصيان إبليس لله تعالى استوجب البديل، وحسب ما جاء في الرواية الثانية أن الله تعالى اطُّلع على ذلك منه فقال: إني جاعل في الأرض خليفة. لكن هذا الخليفة لا يخلق من دم الشيطان، بل من طين الأرض، لكنه طين كان الشيطان قد وطأه، فهو ملك الأرض قبل أن يملكها الإنسان. ففي ذكر خلق آدم، جاء في «الكامل في التاريخ» ما يلي: «فلمّا أراد الله أن يخلق آدم أمر جبرائيل أن يأتيه بطين من الأرض. فقالت الأرض: أعوذ بالله منك أن تنقص مني وتشينني، فرجع ولم يأخذ منها شيئاً وقال: يا رب إنها عاذت بك فأعذتها. فبعث ميكائيل، فاستعاذت منه فأعاذها، فرجع وقال مثل جبرائيل. فبعث إليها ملك الموت فعاذت منه، فقال: أنا أعوذ بالله أن أرجع ولم أنفذ أمر ربي، فأخذ من وجه الأرض فخلطه ولم يأخذ من مكان واحد، وأخذ من تربة حمراء وبيضاء وسوداء وطيناً لازباً. فلذلك خرج بنو آدم مختلفين»[٣٣].

وفي ما سطر ابن عباس، فإنّ الله يعجن الطين بيديه لئلا يتكبّر إبليس، كما فعل أيا في ملحمة الخليقة البابلية وكما فعلت ننتو آلهة النسل في ملحمة أتراحاسيس. قال ابن عباس أمر الله بتربة آدم فرفعت، فخلق آدم من طين لازب من حمإٍ مسنون، وإنما كان حمأً مسنوناً بعد التراب فخلق منه آدم بيده لئلا يتكبّر إبليس عن السجود.

وفي رأيي، وإذا سمحنا لأنفسنا أن نقوم بعملية ترتيب، بالأصح هي عملية «حرثقة» تنسجم وبنية الفكر الأسطوري نستطيع القول إن عزرائيل عندما يقبض الطين من الأرض، فإنّه يقبض روح الأرض فتصبح ميتة وتخرج هي أيضاً من مجمع الخالدين، لتصبح قاعاً ومسرحاً لأبطال الخطيئة، إبليس من جهة وآدم وذريته من جهة أخرى. فهذه هي دراما الكون الأزلية. إنه الصراع الأزلي بين الله أو من ينوب عنه وبين الشيطان وأتباعه. ثمة فرضية أخرى نود أن نسوقها هنا، ونرى هذه الفرضية أنّ الله قد مزج مع طين الأرض شيئاً من إبليس، روحه أو دمه، وبذلك أصبحت الخطيئة أصلية وأزلية وتحتاج إلى أضحية توجّه العنف باتجاه آخر. باتجاه الأضحية وبذلك تمنع وقوعه على الإنسان. والدليل الذي دفعنا إلى هذه الفرضية يتمثل في رد الملائكة على الله تعالى «وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبّح بحمدك ونقدّس لك قال إني أعلم مالا تعلمون». إنه يسفك الدماء كما فعل سلفه. لكن الله تعالى يدخل في الرهان مع الملائكة، على أن الجانب

الخيّر في المخلوق الجديد الذي هو الإنسان، سوف ينتصر. وهذا هو موضع اجتهاد أحد شيوختنا المعاصرين في نقده للعنف السياسي عند الحركات الأصولية الإسلامية. فمن وجهة نظره أن الكلّ يلتفت إلى جانبه الشيطاني، إلى ذلك الشيء الأزلي، دون أن يلتفت إلى ما يوازيه ويفوقه والمتمثّل بالجانب الرحماني. ومن هنا كان الجهاد الأكبر[٣٧].

سفر الخروج القرآني بين النص والتأويل
بيان الطبري في تأويله لسورة البقرة:
بيان من أجل العنف السياسي

بين النص والتأويل، تضيق المسافة وتتّسع، وأحياناً تنعدم المسافة بين الاثنين، حيث يحل التأويل محلّ النص، يخفيه ويحوّره ثم يحجبه، ويحل محلّه. يُقوّله ما لا يقوله، ويُحوّر في معانيه وفي سياق العلاقة الجدلية بين الاثنين، يندفع التأويل إلى آفاق جديدة، إلى آفاق رحبة تجعل من التأويل الذي يسير بموازاة النص الأصلي، نصاً إبداعياً جديداً، تتمركز بؤرته حول عملية «حرتقة» أسطورية، لنقل مجموعة من «الحرتقات» والتي من شأنها أن تضفي على النص بعداً جديداً، لنقل بعداً جمالياً. هذا البعد يظلّ مضمراً في نية المؤوّل عندما تنشأ علاقته بالنص، بالأصح عندما يبدأ يتذوّق متعة النص. وفي رأيي ـ ومنذ البداية ـ أنّ «جامع البيان عن تأويل آي القرآن» والمعروف بتفسير الطبري للقرآن، يشكّل خطاباً قائماً على بنية ميثية، تتدحرج وبموازاة الخطاب القرآني القائم على بنية ميثّية أيضاً. لكنها ككرة الثلج تكبر شيئاً فشيئاً إلى أن تحجب البنية الأخرى بالرغم من ارتكازها عليها. ومن هنا نرى أن «جامع البيان عن تأويل آي القرآن» يصحّ أن يكون ـ أنه جاز لنا الحق والتعبير ـ **بياناً من أجل الأسطورة في التراث العربي الإسلامي**، بياناً يجعل من تأويل الطبري وغيره من التأويل كتأويل ابن كثير والقرطبي والرازي . . . إلخ. فضاءً رحباً لقراءات أنثربولوجية (إناسية) عديدة، لا تزال في مهدها حتى الآن أو لما توجد بعد.

وفي إطار سعينا بين النص والتأويل، مع تركيزنا على التأويل والذي يظلّ مضمراً بالمقارنة وساعياً لها: المقارنة بين سفر الخروج التوراتي وسفر الخروج كما جاء عند الطبري في تأويله لسورة البقرة، أقول: في إطار هذا السعي ستدفع بتحليلاتنا إلى أقصاها في إطار سعينا وراء العنف السياسي على أن ندع مؤقتاً ما نرمي إليه من دراسة شاملة لما نسميه بـ «تشريقة موسى» أي سفر خروجه باتجاه الشرق، كما جاء في أسطرة الطبري وتسطيره في «الجامع للبيان».

في بحثنا عن العنف السياسي في تأويل الطبري، نجد أنفسنا ملزمين ـ كما أسلفت ـ بالسعي بين النص والتأويل. في النص القرآني إيجاز بالغ الدلالة، يتحدث عبره القرآن عن سيرورة العنف وتبادليته داخل يهود التيه، ممن تاهوا في صحراء سيناء. تتحدث الآيات القرآنية عن العنف السياسي في مرحلتيه: مرحلة التيه إن صح التعبير، ومرحلة الاستقرار النسبي فيما بعد. لذلك سوف نقف عند المرحلتين بالتحليل والتأويل.

في مرحلة التيه:

تتحدث الآيات القرآنية (٤٩ ـ ٥٥) من سورة البقرة، عن وضع بني اسرائيل تحت حكم آل فرعون. يسومونهم العذاب ويستحيون نساءهم. ثم عن خروجهم إلى صحراء التيه وما جرى لهم. تقول الآيات: «وإذ نجيناكم من آل فرعون يسومونكم سوء العذاب يذبحون أبناءكم ويستحيون نساءكم وفي ذلكم بلاء من ربكم عظيم(٤٩). وإذ فرقنا بكم البحر فأنجيناكم وأغرقنا آل فرعون وأنتم تنظرون(٥٠). وإذ واعدنا موسى أربعين ليلة ثم **اتخذتم العجل** من بعده وأنتم ظالمون(٥١) ثم عفونا عنكم من بعد ذلك لعلّكم تشكرون(٥٢). وإذ آتينا موسى الكتاب والفرقان لعلكم تهتدون(٥٣). وإذ قال موسى لقومه **يا قوم إنكم ظلمتم أنفسكم باتخاذكم العجل** فتوبوا إلى بارئكم **فاقتلوا أنفسكم** ذلكم خير لكم عند بارئكم فتاب عليكم إنه هو التواب الرحيم(٥٤). وإذ قلتم يا موسى لن نؤمن لك حتى نرى الله جهرة فأخذتكم الصاعقة وأنتم تنظرون، ثم بعثناكم من بعد موتكم لعلّكم تشكرون(٥٥). يخرج موسى إلى ربّه متعجّلاً للقائه وشوقاً إليه، ويترك قومه بقيادة أخيه هارون. وبغياب موسى والذي يستمر أربعين ليلة بتمامها في جبل الطور وهو يناجي ربه، يتخذ بنو اسرائيل من **العجل** رباً لهم. هذا ما يؤكّده سفر الخروج التوراتي بقوله: صنعوا لهم عجلاً مسبوكاً وسجدوا له وذبحوا له وقالوا هذه آلهتك يا اسرائيل التي أصعدتك من أرض مصر» (خروج ٣٢: ٨ ـ ١٠). وفي النص القرآني، الآية واضحة بما فيه الكفاية: «يا قوم إنكم ظلمتم أنفسكم باتخاذكم العجل».

في سفر الخروج التوراتي، ونتيجة لحسابات خاطئة في عدد الأيام، يتوجّه بنو اسرائيل إلى هارون، يطالبونه بصنع إله لهم يسير أمامهم في صحراء التيه. فموسى قد أبطأ في الجبل، يأخذ هارون أقراط الذهب التي في آذان نساء وبني وبنات اسرائيل، ويصوّرها بالإزميل ويصنع منها عجلاً مسبوكاً. يقول سفر الخروج «ولما رأى الشعب أن موسى أبطأ في النزول من الجبل اجتمع الشعب على هارون وقالوا له اصنع لنا آلهة تسير أمامنا. لأنّ موسى الرجل الذي أصعدنا من أرض مصر لا نعلم ماذا أصابه. فقال لهم هارون انزعوا

أقراط الذهب التي في آذان نسائكم وبنيكم وبناتكم وأتوني بها. فنزع كلّ الشعب أقراط الذهب التي في آذانهم وأتوا بها إلى هارون. فأخذ ذلك من أيديهم وصوّره بالإزميل وصنعه **عجلاً مسبوكاً**. فقالوا هذه آلهتك يا اسرائيل التي أصعدتك من أرض مصر. فلما نظر هارون بنى مذبحاً أمامه. ونادى هارون وقال غداً عيد للرب. فبكروا في الغد وأصعدوا محرقات وقدموا ذبائح سلامة. وجلس الشعب للأكل والشرب ثم قاموا اللعب» (خروج ٣٢: ١ ـ ٦). وفي موضع آخر، وعندما يعود موسى غاضباً ويستفسر من هارون عن سر العجل، يجيبه هارون: «فقلت لهم من له ذهب فلينزعه ويعطيني. فطرحته في النار فخرج هذا العجل» (خروج ٣٢: ٢٢).

في القرآن الكريم، تلقي لنا الآيات الكريمة في سورة طه الأضواء على **شخصية غريبة، تقوم وفي إطار هالة ميثولوجية بصنع العجل**. هذه الشخصية تسميها الآيات بـ«**السامري**» ومن وجهة نظرنا أن شخصية السامري هي اللغز والذي بمعرفته سنتقدم كثيراً لإضاءة مسافة لا تزال مظلمة. وعبر هذا سوف نلجأ إلى السعي المستمر بين النص والتأويل لإلقاء الضوء على هذه الشخصية العجيبة. في سورة طه، يعود موسى إلى قومه، بعد أن يعلم من الله أن قومه قد فتنوا «قال فإنا قد فتنا قومك من بعدك وأضلهم السامري. فرجع موسى إلى قومه غضبان أسفاً، قال: يا قوم ألم يعدكم ربكم وعداً حسناً أفطال عليكم العهد أم أردتم أن يحل عليكم غضب من ربكم فأخلفتم موعدي. قالوا ما أخلفنا موعدك بملكنا ولكنا حملنا أوزاراً من زينة القوم فقذفناها فكذلك ألقى السامري. فأخرج لهم عجلاً جسداً له خوار فقالوا هذا إلهكم وإله موسى فنسي. أفلا يرون ألا يرجع إليهم قولاً ولا يملك لهم ضراً ولا نفعاً. ولقد قال لهم هارون من قبل يا قوم إنما فتنتم به وإن ربكم الرحمن فاتبعوني وأطيعوا أمري. قالوا لن نبرح عليه عاكفين حتى يرجع إلينا موسى. قال يا هارون ما منعك إذ رأيتهم ضلوا. ألا تتبعن أفعصيت أمري. قال: يا ابن أم لا تأخذ بلحيتي ولا برأسي إني خشيت أن تقول فرقت بين بني اسرائيل ولم ترقب قولي. قال فما خطبك يا سامري؟ قال: بصرت بما لم يبصروا به فقبضت قبضة من أثر الرسول فنبذتها وكذلك سوّلت لي نفسي» (قرآن كريم ٢٠: ٨٥ ـ ٩٥).

في تأويل الطبري إضاءات ميثولوجية هامّة تشكل محطات في سعينا لإماطة اللثام عن شخصية السامري. فالسامري لقبه، واسمه «موسى بن ظفر»، وقع في أرض مصر، فدخل في بني اسرائيل. وكان السامري من أهل باجَرْما، من قوم يعبدون البقر، وكان حبّ عبادة البقر في نفسه، وكان قد أظهر الإسلام في بني اسرائيل (يفترض الخطاب

الإسلامي أن بني اسرائيل كانوا على دين الله الإسلام»[٣٥]. لمزيد من الإضاءة، فالسامري خلفته أمه في غار وأطبقت عليه خوفاً من أن يذبحه فرعون. فكان جبريل يأتيه فيغذوه بأصابعه، فيجد في بعض أصابعه لبناً، وفي الأخرى عسلاً، وفي الأخرى سمناً، فلم يزل يغذوه حتى نشأ»[٣٦].

في ملحمة جلجامش، يعود جلجامش خائباً بعد رحلته المضنية والمتعبة، وبعد أن قابل جده أوتو ـ نبشتم ذلك الذي حبته الآلهة بالخلود، فحتى عشبة الحياة التي زودها به أوتونبشتم،، يسرقها منه صل (ثعبان) فيعود خائباً إلى أوروك الحمى والسور[٣٧]. أما السامري فإنه يستحوذ بأصابعه على سرّ الحياة، ويحكم اغلاقها إلى وقت الحاجة. ويتمثّل هذا السر في قبضة تراب يقبضها السامري من أثر فرس جبريل، والتي هي فرس الحياة، وكانت متمثلة على هيئة فرس أنثى وديق، يركبها جبريل، والقصة توضح ذلك «لما هجم فرعون على البحر هو وأصحابه، وكان فرعون على فرس أدهم ذنوب حصان، فلما هجم على البحر، هاب الحصان أن يقتحم البحر، فتمثل له جبريل على فرس أنثى وديق، فلما رآها الحصان تقحم خلفها»[٣٨].

يطلب هارون من بني اسرئيل أن يأتوه بالحلي الذهبية ويلقوها في النار، فهي لا تحل لهم لأنهم غنموها من آل فرعون. وعندما تلقى في النار، يلقي السامري بسرّه العجيب في النار ويقول له «كن عجلاً جسداً له خوار، فكان للبلاء والفتنة»[٣٩]. وعندما يسأل السامري عن عجله هذا فإنه يجيب كما تقول الآية «هذا إلهكم وإله موسى».

ثمة مقاربة منهجية أخرى، تثيرها المقارنة بين سفر الخروج التوراتي وبين ما جاء في الآيات القرآنية وفي التأويل. وتشكل بدورها مفتاحاً آخر يسهم في الكشف عن آلية العنف السياسي بين شعب الخروج، وذاك الذي يرتدي هنا طابع العنف الديني. وهذه سمة من سمات الحركات السياسية في تاريخ الشرق.

ففي سفر الخروج، يكون إله بني اسرائيل على هيئة صنم يصنعه هارون بإزميله من أقراط الذهب. والصنم، كما هو معروف، فرد يمثّل الإله الذي يرقص حوله بنو اسرائيل. بينما يطرح علينا النص القرآني والتأويل مشكلة على مستوى آخر. ففي النص القرآني وفي التأويل، يكون العجل له خوار. تقول الآية «فأخرج لهم عجلاً جسداً له خوار». وفي تأويل الطبري أنه «كان يخور ويمشي»[٤٠]. وهذا يعني أنه طوطم، وفي أسوأ الأحوال فهو يجمع بين الصنم والطوطم. والطوطم، كما هو معروف، نوع[٤١].

بالرغم من احتجاجات ستراوس (Strauss) اللاحقة في كتابه الموسوم بـ «الفكر البري» على الطوطمية، أو ما يسمى بالطوطمية، بحسب تعبيره[2]. فإنّ فرويد يرى أن **الطوطمية مثّلت مرحلة نظامية**. كان حيوان الطوطم، كما يراه فرويد، هو بديل الأب، لنقل هنا أنه **بديل موسى**. ويذهب فرويد إلى أبعد من ذلك بقوله إنه هو الأب الذي رقي إلى مرتبة إله في صورة طوطم. كان الاسرائيليون فرحين به أيّما فرح. كانوا يرقصون حول العجل ويقدمون له الذبائح والقرابين. ويقول الطبري: إن حبّهم لإلههم الجديد (العجل) لا يفوقه حب[3]. في معظم الميثولوجيات يكون الإله، وفي الوقت نفسه، **إلهاً وإنساناً وثوراً**. هذه هي حالة ديونيزوس مثلاً، فهو إله وإنسان وثور. وفي ملاحم الخلق التي درسناها، لاحظنا أنّ كنكو (Kungo) هو إله ووحش وإنسان (حيث يخلق الإنسان من دمه)[4].

كان فرويد يرى أنّ العيد هو خرق احتفالي لمحظور، حفاظاً «**على المكتسب الذي تحقّق من قتل الأب الطاغية**. تجري كل عام إعادة تمثيل للجريمة الأولى، وذلك **بقتل البديل الطوطمي** (الطوطم المقدس) وذبحه على يد كافة أفراد عشيرة **الأخوة**، والتهامه من قبل الجميع، وبذلك يضمنون اتحادهم بالأب الطوطم وحمايته لهم، وكذلك تماثلهم معه. يقول فرويد: كان كلٌّ من الأخوة الذين اجتمعوا على قتل الأب مفعماً بالرغبة في أن يكون مثيل الأب، وقد عبروا جميعاً عن هذه الرغبة بالتهام أجزاء من بديل الأب في الوليمة الطوطمية. بهذا تكون **الوليمة الطوطمية هي أوّل عيد للبشرية**، وهي تؤدي وظيفة الرباط المقدس بين الأخوة، فالمشاركة في المادة نفسها التي تدخل الجسم تحقق رباطاً مقدّساً بينهم. وعبرها يتّحد الأب بالابن، ثم لاحقاً يصبح دين الأب البدائي الأوّل ديناً للابن»[5].

إنّ الطقس الاحتفالي عند بني اسرائيل، يجب أن ينتهي، بحسب فرويد، بذبح الطوطم والتهامه من قبل الأبناء. وقد يلعب موسى هنا دور مقدّم الأضاحي، وبذلك يضمن سير النظام الاجتماعي والثقافي على ما هو عليه. إلاّ أنّ الأمور لا تسير هكذا. فإذا كان العيد هو خرق احتفالي لمحظور كما يراه فرويد، فإنّ جيرار، في كتابه الموسوم بـ «العنف والمقدس»، يقودنا إلى آفاق جديدة. فهو يرى أن **العيد هو احتفالي تذكاري لأزمة قربانية**[6].

إنّ الأزمة القربانية هي أزمة مجتمع بكامله، أي أزمة النظام الثقافي بكامله، وتعني

أيضاً ضياع الأضحية وفقدانها لوظيفتها. إنّ الأزمة القربانية، بمعنى آخر، هي أزمة اختلاف تجد تعبيرها على صعيدين:

الأول: عندما لا تعود الأضحية تؤدي وظيفتها.

الثاني: عندما تمّحي الفوارق، وهو ما تمّ التعبير عنه بأزمة اختلاف[٢٢].

عندما تمّحي الفوارق، تصبح الحياة مجالاً رحباً للعنف التبادلي. وفي حالة بني اسرائيل، يظهر امّحاء الفوارق على أنه نتيجة لأزمة مزمنة، هي أزمة النظام الثقافي ككلّ. ويمكن لنا أن نرصد هذا الامحاء للفوارق على صعيدين يجعلان من العنف التبادلي بنية النمط الثقافي ليهود التيه.

الأول: ويتمثّل في غياب الفارق بين **عبدة العجل من اليهود** وبين **عبدة يهوه في سفر الخروج**. **فالفارق** يمّحي لصالح الرقص والفرح واللّعب حول **العجل والذي يعزّزه** غياب موسى. هذا الغياب هو التعبير الحي عن أزمة نمط ثقافي برمته، **ما عادت تؤدي فيه الأضحية وظيفتها**. وهذا ما يجعل من العنف التبادلي نتيجة لهذه **الأزمة التي تصل إلى** ذروتها بعودة موسى. عندها ينقسم الاسرائيليون إلى قسمين، **عبدة العجل من جهة** وعبدة يهوه من جهة ثانية. الجميع يستلون سيوفهم ويبدأون المجالدة **حيث يقتل الأب** ابنه وأخيه وبالعكس، وفي ذلك إشارة إلى زوال الفارق. إنه عنف يرعاه **الإله نفسه، فهو** يطلب منهم أن يقتلوا أنفسهم جزاء فعلتهم السابقة: «وقال موسى **املأوا أيديكم اليوم** للرب حتى كل واحدٍ بابنه وأخيه، فيعطيكم اليوم بركة» (خروج ٣٢: ٢٩). ويقدّر سفر الخروج عدد الضحايا بثلاثة آلاف.

الآية واضحة في القرآن: «فاقتلوا أنفسكم ذلكم خير لكم». يقول الطبري «فصفّوا صفين ثم اجتلدوا بالسيوف. فاجتلد الذين عبدوه والذين لم يعبدوه بالسيوف. فكان من قتل من الفريقين شهيداً، حتى كثر القتل حتى كادوا أن يهلكوا، حتى قتل بينهم سبعون ألفاً»[٢٣]. **على الصعيد الثاني**، ثمة فرضية نريد أن ندفع بها إلى الواجهة لتوضّح لنا إشكالية محو الفوارق وكيف أنّ العنف يستبطن النظام الثقافي ليهود التيه والذي يعكس بدوره أزمة مجتمع بكامله.

الفرضية تدفعنا إلى العودة مجدّداً إلى ما سمّيناه باللّغز، إلى السامري، وفرضيتنا ترى أنّ السامري **هو الأخ التوأم لموسى**. ونستطيع أن نقول **أيضاً التوأم/الغريب**.

في معظم المجتمعات المسمّاة بدائية، التوأمان مرادف للفزع الخارق. وكان يجري

القضاء على أحدهما أو كليهما في الغالب. في لغز التوائم، كما يرى جيرار، معضلة تصنيف، فهناك فردان ينبثقان من حيث ينتظر المرء فرداً واحداً. ويؤكّد جيرار أنّه بالرغم من أنّ معضلة التصنيف أساسية وحاسمة، إلا أنها ليست أساسية وحاسمة لذاتها، بل بما تنطوي عليه. إذ لا يوجد بين التوائم أدنى فارق على الصعيد الثقافي، وهناك أحياناً تشابه خارق على الصعيد الشكلي. وحين ينعدم الفارق، يبرز العنف مهدّداً. وتسود بلبلة بين التوائم البيولوجيين والتوائم السوسيولوجيين الذين يأخذون في التكاثر حين يمسي الفارق في مأزق. ولا ينبغي أن نُصاب بالدهشة إذا كان التوائم يبعثون على الخوف ويوحون بالهلاك الأكبر لكلّ مجتمع بدائي: «يوحون ويبشرون بالعنف غير المتباين»[٢٣]. الفكر البدائي أو البرّي يضع قائمة بالمصائب والكوارث التي ستلحق بالمجتمع الذي يلد التوائم: الأوبئة الرهيبة، العلل الغامضة، العقم عند الرجال والنساء، الشقاق بين الأقارب، انتهاك المحرمات... إلخ. على الصعيد الشكلي والثقافي، ينعدم الفارق بين موسى النبي وبين السامري، فكلاهما اسمه موسى، وهذه التسمية تختصر مسألة الشكل برمتها. وما يرجّح كونهما توائم، تعرّضهما وهما أطفال للموت. ونرجّح هنا أيضاً أن أمّهما وضعت الأوّل في كهف وأحكمت إغلاقه، وكما جاء في أسطورة الطبري، لتتأكّد من موته، هي والمجتمع الذي أشرف معها على ذلك، والثاني وضع في سفط من البردي مطلي بالحمر والزفت، كما تقول ميثولوجيا العهد القديم في سفر الخروج (خروج ٢ : ٢).

على الصعيد الثقافي، ينمو السامري في الظلال الوقائيّة لموسى، وما إن يغيب حتى يحلّ محلّه ويبشّر بديانته التي هي ديانة موسى. هذا إلهكم وإله موسى. وبما أن الفارق ينعدم بين الاثنين، فسرعان ما يصدّق يهود التيه ما يقول، ويعبدون العجل. وحين ينعدم الفارق بين موسى والسامري، يبرز العنف مهدّداً. وفي حالة بني إسرائيل، فالعنف فائق الوفرة يفيض على الجنبين، ويعزّزه غياب الفارق بين المتجالدين حيث يأتي الغمام مغطياً ساحة المعركة. أو ظلمة شديدة، كما تقول الميثولوجيا الإسلامية، يختلط فيها الحابل بالنابل، وتصبح الساحة مسرحاً للعنف التبادلي بين الأخ وأخيه والأب وبنيه.

هكذا نجد أنّ العنف التبادلي بين المتجالدين من يهود التيه هو نتيجة، فالعنف يستبطن المشروع الثقافي ليهود التيه، ويشكل بنية هذا المشروع وأزمته، حيث تتجلى هذه الأزمة بغياب الفارق، بين رموزه الأكثر عيانية، بين موسى النبي وموسى بن ظفر (السامري).

إنّ الأزمة القربانية تجد تعبيرها وذروتها في سيادة العنف التبادلي، في اقتتال الأخوة

الأعداء. لكن العنف السياسي بين الأخوة المتصارعين، لا يظهر على أنه هدف بل وسيلة. إنّ الآلهة ترعاه، إنّه أقرب إلى عمل مسرحي حقيقي (اقتلوا أنفسكم)، والذي سوف نجد صداه، فيما بعد، حيث يُصوِّر هذا العنف مسرحياً وصورياً.

وما إن يضع المتجادلون سيوفهم، وتتّضح أعداد الضحايا بعد زوال الظلمة، حتى تتّجه الأنظار من جديد، باحثة عن كبش فداء، عن ضحية. يشهر موسى سكينه، ويتجه إلى العجل/الطوطم. يذبحه ويقدمه قرباناً على مذبح العنف. يحمله المسؤولية. يلعنه، ثم يحرقه، ثم يذروه في اليمّ، ويطلب من بني إسرائيل أن يشربوه. بذلك يتمّ الاتحاد من جديد مع الطوطم.. هكذا ينقلهم الطوطم/العجل من صيرورة العنف التبادلي إلى رحاب العنف المقدس. وبذلك يصبح الطوطم منقذاً من جديد. إنّه يسكت العنف من جهة بالإجماع الذي يحقّقه، ويضع حداً لاقتتال الأخوة. ويمنع، من جهة ثانية، حقيقة الإنسان من الظهور، إذ يضعها خارج هذا الإنسان على شكل ألوهية لا تدرك. ويعيد الحيوية إلى نظام ثقافي متعب ويعيش أزمة مستبوة(٢٢).

ثمة فرضية أخرى، تسير في الظلال الوقائية لفرضيتنا السابقة. هذه الفرضية تسير بموازاة سابقتها، لكنها تنمو في إطار اجتهادين: الاجتهاد الأوّل جاء به الطبري، ويقول هذا الاجتهاد إن السامري من باجرما وهو غريب بني إسرائيل ومن قوم كانوا يعبدون العجل. **الاجتهاد** الثاني معاصر، جاء به فرويد في كتابه الموسوم بـ «موسى والتوحيد». فقد اجتهد فرويد ليثبت أنّ موسى كان غريب بني إسرائيل، ومن وجهة نظره التي قرنها بالدلائل، أن موسى كان مصرياً ولم يكن عبرانياً(٢٣).

إنهم التوائم الغرباء الذين يقودون المشروع الثقافي ليهود التيه. وإذ كنا قد بيّنا أنّ التوائم يمثّلون حالة انعدام الفارق وبروز العنف بموازاته، فإن الغرباء هم حالة من التمفصل مع العنف بكل أشكاله. الغريب في المجتمعات القديمة هو خطر يهدّد بنية المجتمع الذي يعيش بين ظهرانيه. إنّه يحمل داء العنف الذي لا براء منه. إنه ضحية مقدسة تنتظر لحظة الوثوب إليها وتقديمها قرباناً على مذبح الآلهة، وهذه هي عادة الكثير من الشعوب، حيث ساهمت الإتنولوجيا (الناسة) بالكشف عن ذلك.

ينقل جيرار عن ألفريد مترو أن هنود التوبيتمبا، يعاملون الأسرى/الغرباء، معاملة جيدة، فقد يعيشون بينهم لبضعة شهور، وأحياناً لبضع سنوات، على علاقة حميمة، يشاركون في نشاطاتهم وقد يتزوجون من بناتهم، وهم مرغوبون من الناحية الجنسية. وقبيل موعد التهامهم (موتهم) كانوا يشجّعونهم على ارتكاب أفعال تعتبر انتهاكات، لكي

يصبح الانتقام منهم مشروعاً، ولكي يستقطبوا العنف من حولهم»[٣١]. ويرى جيرار أنّ نصوص «التويتمبا» تجعل من الأسير بطلاً أسطورياً.

من الناحية الميثولوجية يمتلك كل من موسى والسامري جميع إمكانات البطل الأسطوري. فالسامري يأتي من كهف، يغذيه جبريل لبناً وسمناً وعسلاً من أصابعه، وعندما يكبر يمتلك سر الحياة وسر فعل الخلق كآلهة الشرق القديم والذي يحصل عليه من حافر فرس جبريل. أما موسى فولادته تشبه ولادة جميع أبطال الميثولوجيات القديمة، يجدونه في صندوق داخل نهر، يرعاه جبريل في حضرة الفرعون. وعندما يشبّ يخاطبه يهوه في سفر الخروج بوصفه إلهاً: «فقال الرب لموسى انظر. أنا جعلتك إلهاً لفرعون» (خروج ٧: ١).

هذه الهالة الميثولوجية التي تحيط بالبطلين تجعل منهم إمكاناً كبيراً لكبش فداء، لضحية: «فالضحية المقبلة تأتي من الخارج، من المقدّس غير المتميز، وهي غريبة عن المجموعة إلى درجة لا يجوز معها أن تكون أضحية على الفور، من اجل أن تصبح قابلة لتمثيل الضحية الأصلية، لا بدّ من حصولها على ما ينقصها وهو الحصول على انتماء ما إلى المجموعة، أن تصبح «داخل» المجموعة دون أن تزول عنها تماماً صفتها الخارجية، لأن كونها من الخارج هو الذي يؤهّلها كشيء قدسي لأن تقوم بهذا الدور»[٣٢].

إنّ العنف الذي يملأ الساحة، يشير بإصبعه الآن إلى الغريب، إلى الضحية القادمة من المجهول/المقدّس. وإذا ما فرضنا أن السامري هو مثل الآلهة القديمة، إله وإنسان وعجل، فإنّ أنظار بني اسرائيل تتجه إلى السامري، إلى أصل البلاء. تقدّمه ضحية، يقطع الجميع أوصاله، يشربون دمه ويلتهمون قطعاً من لحمه. وبهذا الإجماع يتحوّل السامري إلى أضحية جيدة النقل، فالإجماع على العنف سرعان ما يتسبّب في عودة النظام والسلم إلى مجتمع كان يعيش في أزمة.

حفاظاً على هذه المكتسبات، سوف تجري باستمرار إعادة تكرار لهذه الطقس بنقل إعادة إحياء وتحيين لتجربة مقدّسة. لذلك ليس غريباً أن يرى فرويد أن شعب الله المختار، كما يستنتج في الميثولوجيا العبرانية، قد ضحّى بنبيّه موسى على قمة الجبل. وهذا ما يؤكّده سفر التثنية بقوله: «ولم يعرف إنسان قبره إلى هذا اليوم» (تثنية ٣٤: ٦). يقول فرويد في كتابه «موسى والتوحيد»: «إن مقتل موسى على يد شعبه حجر من أحجار الزاوية في استدلالنا، وهو بمثابة رباط هام بين الحادث المنسي الذي وقع في العصر

البدائي وعودته إلى الظهور في زمن لاحق في شكل الأديان التوحيدية. وطبقاً لفرضية جاذبيتها وإغراؤها، فإنّ الندم على قتل موسى هو الذي ولّد استيهام التوق إلى مسيح منتظر يرجع إلى الأرض ليحمل لشعبه الخلاص وليحقّق له السيطرة على العالم»[٤٤].

في مرحلة الاستقرار:

كنّا قد لاحظنا أنّ العنف السياسي الذي يرتدي جلباباً دينياً، يصل إلى ذروته بهيئة عنف تبادلي تدميري، وهو في حالة بني إسرائيل ـ وكما أسلفنا ـ فائض الوفرة، بركان الدفع وسرعان ما تغطّي سحبه السوداء الجميع، ليختلط الحابل بالنابل، الأخ بأخيه والأب بينيه. إنها سحابة الربّ يهوه الذي لا يرتوي بالقليل، والذي جعل عهده بدم البشر ولحمهم عهداً أبدياً. لكن هذا العنف السياسي الناشىء بين عبدة العجل **وسدنة بيت يهوه** من أبناء لاوي، عشيرة موسى، والذي يأخذ صورة العنف التبادلي لا يشكل هدفاً، بل وسيلة لتأسيس نظام ثقافي وسياسي جديد، يجعل من الفارق بنيته ومن الطقس التضحوي وسيلته. فمع التضحية بالطوطم العجل يضمن القوم أمرين. **الأوّل**، الحؤول دون عودة العنف التبادلي بين الأهل والأقارب؛ والثاني، إقامة نظام ثقافي على مرتكزات دينية.

هكذا نجد أنّ ثمة علاقة تأخذ منحىً تأسيسياً، سرعان ما تنشأ بين **الاستقرار والأضحية**. فالاستقرار ينشد الأضحية وما يرافقها من طقوس ليضمن استمراره والاستمرار السياسي لوحدة جماعته، فعلى عاتق الضحية والتي من شأنها تبديد العنف وتوجيهه، يمرّ الاستقرار ويتأكد على قواعد دينية/طوطمية، إذ إن هدف هذه القواعد الدينية باستمرار الحؤول دون عودة العنف التبادلي. وهذا يعني أنّ على هذه القواعد أن تجعل من العيد بنية لثقافة تعمل كل ما في وسعها على تبديد العنف وتوجيهه إلى الخارج. فالعيد يضمن استمرار الطقوس، والطقوس ترسخ الأعياد وتضمن حسن سيرها، خاصّة أن الطقس، كما يعرفه ستراوس وفي معناه الحقيقي، وصفٌ لمسيرة»[٤٥].

ما إن يختلّ النظام الثقافي ويبدأ العنف السياسي يأخذ مجراه، حتى تتّجه الأصابع إلى الأضحية، فهي الضامن الوحيد لاستمرار النظام. ليس هذا فحسب، فالأضحية بقدسيّتها من شأنها أن تعيد الحيوية إلى نظام ثقافي متعب، وتكشف الأضحية أيضاً عن قدرات مثيرة للدهشة، تتمثّل في هتك المحجوب وإجلاء الحقيقة. وهذا ما يحدثنا عنه القرآن عندما يتناول، من منظور قرآني، كيف عالج موسى مسألة العنف التبادلي بين بني

إسرائيل. العنف الذي يهدّد وحدة الأسباط ويعرّضها للحالة السابقة. والقصة كالتالي: يكتشف أحد أسباط بني إسرائيل قتيلاً بينهم. يحتدم الجدل، والجدل هنا هو شدة الاختلاف. تندسّ الأيدي باحثة عن الخناجر والسيوف، يقف الجمعان أو السبطان وجهاً لوجه. يطلبون من موسى أن يكون حكماً، وسأعرض هنا ومن مبدأ المقارنة كيف عالج سفر التثنية في العهد القديم المسألة وكيف عالجها أيضاً القرآن وإضافات الطبري.

في سفر التثنية ما يلي: «إذا وجد قتيل في الأرض التي يعطيك الربّ إلهك لتمتلكها واقعاً في الحقل لا يعلم من قتله، يخرج شيوخك وقضاتك ويقيسون إلى المدن التي حول القتيل. فالمدينة القربى من القتيل يأخذ شيوخ تلك المدينة عجلة من البقر لم يحرث عليها، لم تجر بالنير. وينحدر شيوخ تلك المدينة بالعجلة إلى واد دائم السيلان لم يحرث ولم يزرع ويكسرون عنق العجلة في الوادي. ثم يتقدّم الكهنة بنو لاوي. لأنه إياهم اختار الرب إلهك ليخدموه ويباركوا باسم الرب وحسب قولهم تكون كل خصومة وكل ضربة. ويغسل جميع شيوخ تلك المدينة القريبين من القتيل أيديهم على العجلة المكسورة العنق في الوادي. ويصرّحون ويقولون: أيدينا لم تسفك هذا الدم وأعيننا لم تبصر. اغفر لشعبك إسرائيل الذي فديت يا ربّ ولا تجعل دم بريء في وسط شعبك إسرائيل. فيغفر لهم الدم. فتنزع الدم البريء من وسطك إذا عملت الصالح في عيني الرب» (تثنية ٢١ : ١ ـ ٨). النص القرآني يجتر ويبلور بالطريقة نفسها التفكير الأسطوري الذي يشتغل على أساطير قديمة شكلاً ومعنى جديدين[illegible]. فهو عندما يتناول الحادثة السابقة يعطيها معنى جديداً. يقول الله في كتابه: «وإذ قال موسى لقومه إنّ الله يأمركم أن تذبحوا بقرة قالوا أتتخذنا هزواً قال أعوذ بالله أن أكون من الجاهلين. قالوا ادع لنا ربك يبيّن لنا ما هي قال إنه يقول إنها بقرة لا فارض ولا بكر عوان بين ذلك فافعلوا ما تؤمرون. قالوا ادع لنا ربك يبيّن لنا ما لونها قال: إنه يقول إنها بقرة صفراء فاقع لونها تسرّ الناظرين. قالوا ادع لنا ربك يبيّن لنا ما هي إن البقر تشابه علينا وإنا إن شاء الله لمهتدون. قال إنه يقول إنها بقرة لا ذلول تثير الأرض ولا تسقي الحرث مسلّمة لاشية فيها قالوا الآن جئت بالحق فذبحوها وما كادوا يفعلون. وإذ قتلتم نفساً فادارءتم فيها والله مخرج ما كنتم تكتمون. فقلنا اضربوه ببعضها كذلك يحيي الله الموتى ويريكم آياته لعلّكم تعقلون» (البقرة: ٦٧ ـ ٧٣).

يقول أركون: «إن قصص الأنبياء تتوجه إلى وعي مفتوح على العجيب المدهش ومتقبّل له ومنغمس فيه»[illegible]. وسنتوقف عند هذا العجيب المدهش، بعد أن نقدّم له.

يقول الطبري: حدثني يونس، قال: أخبرنا ابن وهب، قال: قال ابن زيد: قتل قتيل من بني اسرئيل، فطرح في سبط من الأسباط، فأتى أهل القتيل إلى ذلك السبط، فقالوا: أنتم والله قتلتم صاحبنا؟ قالوا: لا والله، فأتوا موسى، فقالوا: هذا قتيلنا بين أظهرهم وهم والله قتلوه، فقالوا: لا والله يا نبي الله طرح علينا. فقال لهم موسى «إن الله يأمركم أن تذبحوا بقرة» فقالوا: أتستهزىء بنا «أتتخذنا هزواً» نأتيك فنذكر قتيلنا والذي نحن فيه فتستهزىء بنا؟ فقال موسى: أعوذ بالله أن أكون من الجاهلين»[٨]. إنَّ إصبع موسى تتّجه إلى البقرة، ففي البقرة السر. خاصّة أن البقرة، في مواصفاتها، **تصبح بؤرة للانفتاح على العجيب المدهش**. وتسهم المواصفات بإحداث نقلة أسطورية، لنقل زحزحة للحدث الواقعي في اتجاه ما هو أسطوري ونموذجي. لنتأمّل مواصفات البقرة. فهي «لا فارض» يعني لا هرمة كما يشرح الطبري. ولا «بكر» يعني ولا صغيرة. «عوان بين ذلك» أي نصف بين البكر والهرمة. «صفراء فاقع لونها» أي صاف لونها. «لا ذلول» أي لم يذللها العمل، «ولا تسقي الحرث» ولا تعمل في الحرث. «مسلمة» مسلمة من العيوب. «لاشية فيها» يقول لا بياض فيها. إنها مواصفات الضحية بتمامها. الضحية التي يُراد لها أن تبلّغ رسالتها بدقّة. هذا على المستوى الأوّل. أما على صعيد أصلها، فالبقرة كما يشرح الطبري هي تعويض من الله، لفتى كان باراً بوالديه. يرفض الولد أن يوقظ والده من النوم، بالرغم من أن رجلاً يبيع اللؤلؤ يمر به ويدخل معه في رهان، لكن الفتى البار بوالديه يرفض أن يوقظ والده، بالرغم من أن الرجل يدفع له مبلغ مائة ألف. فيعوضه الله عن ذلك ببقرة تحمل تلك المواصفات. مما يضطر بني إسرائيل إلى أن يشتروها منه بوزنها ذهباً. في رواية موازية أخرى، لنقل في قصّة دينيّة منفتحة على العجيب المدهش، **يذكر الثعلبي في قصص الأنبياء** أن اسمها كان المذهبة لحسن خلقها وصفاء لونها وأنّها كانت تتكلّم[٩].

يرى الثعلبي أنّ العجلة شبّت في غيضة حتى صارت عواناً وكانت تهرب من كل من رآها[١٠]. الطبري يذهب إلى ذلك بأنها كانت **وحشية**. يقول: حدثني يعقوب بن إبراهيم، قال: حدثني هشيم، قال: أخبرنا جويبر، عن كثير بن زياد، عن الحسن في قوله «صفراء فاقع لونها»، قال: كانت وحشية[١١].

في معظم الميثولوجيات، **يرتبط القدسي بالوحشي**، وها هو السامري ينمو في كهف موحش برفقة جبريل. وفي ملحمة جلجامش ما إن يظهر أنكيدو حتى يرتبط بالبغي المقدسة. . . والأمثلة كثيرة. وما يؤكد هذا الارتباط أن «الخرتقات» الأسطورية التي ترتكز على نظام اللغة تجعل من البقرة الصفراء سوداء. يقول الطبري: قال أبو جعفر: وأحسب

أن الذي قال في قوله (صفراء) يعني به سوداء، ذهب إلى قوله في نعت الإبل السود: هذه إبل صفر، وهذه ناقة صفراء: يعني بها سوداء.

السواد، هو الآخر، «حرتقة» تدفع إلى مزيد من الأسطرة والتقديس. فالأسود هو المبهم والغامض واللامتميّز، وهي صفات ترتبط بالمقدّس وتجلياته. فالضحية تأتي دائماً من الخارج، من المقدس غير المتميّز. وها هو القرطبي في أحكامه يؤكّد على أصلها السماوي: «ذكر مكي: أن هذه البقرة نزلت من السماء ولم تكن من بقر الأرض»[١٢]. القرآن الكريم يؤكّد على أنهم ذبحوها، ونستطيع أن ندفع بفرضيتنا التي تنسجم وجوهر الأطروحة. أن الجميع أسهم في ذبح البقرة المقدسة، وهذا الذبح له وظيفة طقوسية وميثولوجية وعملية. إنه مثل عمل الباخوسيات. فالجميع ـ جمع الكاهنات ـ، يشاركن في تقطيع أوصال الضحية. وكذلك قوم موسى. فالضحية تصبح هنا حمال أوجه، تحول بين الجماعة والعنف التبادلي. تنقل العنف إلى مستوى آخر. تصبح بؤرة يتجمّع فيها سيل العنف. وتكشف في الوقت نفسه عن السر العجيب الذي يمتلكه القربان قيل بفخذها وقيل أيضاً بالبضعة التي بين الكتفين، وقيل بعظم منها، وقيل ببعض آرابها، وقيل ببعض لحمها. وعندما يضرب، يحيه الله فسألوه من قتلك، فقال لهم: ابن أخي[١٣]. في معظم الميثولوجيات، تكشف الأضحية (القرابين) عن سر، لنقل إنّه سرّ الحياة. فمع الأضحية وما يرافقها من طقوس، ينتقل المضحي إلى رحاب المقدس. تحلّ عليه بركاته، وتتكشف له الحقيقة. الحقيقة التي تتضمّنها عملية التضحية من حيث هي عملية وصل بين إله ومضحٍّ. ولعلّ المتفحّص لطقوس الموت في الميثولوجيا الإسلامية سرعان ما يعثر على هذه الصلة الوثيقة بين القربان والحياة، حيث يحرص أهل الميت على تقديم ضحية له بعد موته تكون بمثابة منقذ له من عالم الموت إلى عالم الحياة (حياة ما بعد الموت)، وهذا ما يفعله من يقدّم نفسه قرباناً على مذبح البشرية ليفتديها من دنيا الفناء إلى دنيا الخلود.

أخيراً، ثمة سؤال على غاية من الأهمية بقي مستبطناً لمشروع الدراسة ويسير في ظلالها. والسؤال هو الآتي: إذا كان العنف السياسي بمثابة نتيجة لظهور المقدّس أو تجلياته، فهل بالإمكان لفعل تنويري أن يضع حداً لهذا التمفصل بين العنف والمقدس؟[١٤]. بصورة أخرى إذا كان المقدّس هو «قدر الإنسان على مرّ العصور، فهل أنّ العنف شرٌ لا بد منه؟ وهل تستطيع ثقافتنا المعاصرة أن تقوم بفك ارتباط بين المقدّس والعنف، وبذلك تصبح الحقيقة في متناول الإنسان لا خارجه؟

تركي علي الربيعو

الهوامش

(١) تركي علي الربيعو، «الإسلام وملحمة الخلق والأسطورة»، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢).

(٢) ميرسيا إلياد، «رمزية الطقس والأسطورة»، ترجمة نهاد خياطة (دمشق، دار العربي، ١٩٨٧)، ص ٩٠.

(٣) تركي علي الربيعو، «حدود العلاقة بين الأسطورة والتاريخ في المصادر التاريخية العربية الإسلامية»، المصدر السابق، ص ٦٥ ـ ٩١.

(٤) كلود ليفي ستراوس، «الفكر البري»، ترجمة نظير جاهل (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٤)، ص ٣٧.

(٥) كلود ليفي ستراوس، «الإناسة البنيانية»، ترجمة حسن قبيسي (بيروت، مركز الإنماء القومي، ١٩٩٠)، ص ٢٣٥.

(٦) طه باقر وبشير فرنسيس، «الخليقة وأصل الوجود، قصة الخليقة البابلية»، مجلة سومر، الجزء الأول والثاني، ١٩٤٩، ص ١ ـ ٣٧، مديرية الآثار العامة، بغداد.

(٧) ستراوس، حوار معه أجراه ريمون بيللور، ص ١١ ـ ١٢، مجلة بيت الحكمة/المغرب، ملف «كلود ليفي ستراوس»، ص ٥ ـ ٤٧، العدد الرابع، السنة الأولى، يناير ١٩٨٧.

(٨) رينيه جيرار، «العنف والمقدس»، ترجمة جهاد هواش وعبد الهادي عباس (دمشق، دار الحصاد، ١٩٩٢)، ص ١١٩.

(٩) «ملحمة الخليقة البابلية»، المصدر السابق، ص ١٢.

(١٠) المصدر السابق، ص ١٣.

(١١) المصدر نفسه، ص ١٣.

(١٢) المصدر نفسه، ص ١٥.

(١٣) المصدر نفسه، ص ١٥. في العهد القديم نجد أن أسلحة يهوه هي من الطبيعة: ضفادع وأوبئة وزنابير . . . إلخ.

(١٤) المصدر نفسه، ص ٢٤. نجد هنا أن أسلحة مردوخ هي من الحضارة وأبعد من الطبيعة وأسلحتها كما هي حالة يهوه.

(١٥) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(١٦) رينيه جيرار، «العنف والمقدس»، ص ١٠٠.

(١٧) هذا ما تؤكده معظم المصادر التاريخية العربية الإسلامية. انظر «الكامل في التاريخ» لابن الأثير، الجزء الأول، ص ٦٤.

(١٨) رينيه جيرار، المصدر السابق، ص ٥٩.

(١٩) «ملحمة الخليقة البابلية»، ص ٢٨.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٢٦.

(٢١) رينيه جيرار، المصدر السابق، ص ١٦٩.

(٢٢) حول ملحمة أتراحاسيس راجع المصادر التالية:

أ ـ فاضل عبد الواحد علي، «ثم جاء الطوفان»، سومر، المجلد (٣١) ـ الجزء الأول والثاني ص ٣ ـ ٣٧، ١٩٧٥.

ب ـ طه باقر وبشير فرنسيس، «ملحمة جلجامش والطوفان»، سومر الجزء الثاني، المجلد (٦)، ص ١٥٤ ـ ١٧٩، ١٩٥٠.

ج ـ فؤاد جميل، «الطوفان في المصادر السومرية، البابلية، الآشورية والعبرانية»، سومر، المجلد (٢٨)، الجزء الأول والثاني، ص ٨٧ ـ ١١٢، ١٩٧٢، بغداد.

(٢٣) رينة جيرار، المصدر السابق، ص ١٢٢ ـ ١٢٥.

(٢٤) المصدر نفسه، ص ١٥٤.

(٢٥) المصدر نفسه، ص ١٥٤، وص ١٥٨.

(٢٦) المصدر نفسه، ص ١٤٦، وص ١٥٧.

(٢٧) «ملحمة الخليقة البابلية»، ص ٢٨.

(٢٨) رينيه جيرار، ص ١٣٩.

(٢٩) جاك ديريدا، «البنية والعلامة واللعبة في خطاب العلوم الإنسانية»، نقل النص عن الفرنسية محمد بولعيش، مجلة بيت الحكمة، العدد السابق الذكر.

(٣٠) ابن الاثير، الشيخ العلامة عز الدين أبي الحسن الشيباني، «الكامل في التاريخ»، (بيروت، دار صادر ودار بيروت)، ١٩٦٥، المجلد الأول ـ ص ٢٤ ـ ٢٥.

(٣١) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(٣٢) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٢٧ ـ ٢٨.

(٣٤) هذا ما يراه الشيخ جودت السعيد في نقده للحركات الإسلامية المعاصرة التي تجعل من العنف وسيلة سياسية والشيخ جودت يبشر باللاعنف ويراهن على الجانب الخير في الإنسان وهو يقود اتجاهاً في هذا المجال لا يتبلور بعد كثيراً، ويمكن الرجوع إلى كتاباته العديدة وبخاصة كتابه «مذهب ابن آدم» لفهم ما يريد.

(٣٥) الطبري، أبي جعفر محمد بن جرير المتوفى ٣١٠ هجرية، «جامع البيان عن تأويل آي القرآن»، (مصر، مطبعة الحلبي، ١٩٥٤)، الجزء الأول، ص ٢٨٢ ـ ٢٨٣.

(٣٦) المصدر السابق، ص ٢٨١.

(٣٧) طه باقر، «ملحمة جلجامش»، ص ١٠٠.

(٣٨) الطبري، المصدر السابق، ص ٢٨١.

(٣٩) المصدر السابق، ص ٢٨٣.

(٤٠) المصدر نفسه، ص ٢٢٢.

(٤١) سيجموند فرويد، «الطوطم والتابو»، ترجمة بو علي ياسين (اللاذقية، دار الحوار، ١٩٨٣).

(٤٢) ستراوس، «الفكر البري». يرى ستراوس أن الطوطمية تقوم على الفصل، بينما تقوم الأضحية على الوصل. ويضيف «أن تكون طوطمية قد اعتبرت في تاريخ الأديان أصلاً للأضحية ليبقى لغزاً مثيراً للدهشة»، ص ٢٦٥.

(٤٣) الطبري، المصدر السابق، ص ٤٢٢ وفي القرآن إشارة واضحة إلى ذلك في قوله: «واشربوا في قلوبهم العجل بكفرهم». [البقرة].

(٤٤) رينيه جيرار، المصدر السابق، ص ١٥١. وفي العربية الثور هو السيد من الرجال وفي «تفسير الجلالين» فإن السامري هو العجل نفسه.

(٤٥) فرويد، «الطوطم والتابو»، ص ١٧٥.

(٤٦) رينيه جيرار، «العنف والمقدس»، ص ١٤٣.

(٤٧) المصدر السابق، ص ٦٩.

(٤٨) الطبري، المصدر السابق، ص ٢٢٦.

(٤٩) رينيه جيرار، المصدر السابق، ص ٧٨ ـ ٧٩.

(٥٠) جيرار، المصدر نفسه، ص ٢٩٩. ولا يفوتنا إلاّ أن نلفت نظر القارىء إلى التفسيرات الحديثة للقرآن والتي تعمل على اختزال البعد المثي للقرآن لصالح نزعة تبسيطية بعقلانية ليس لها من العقل شيء. فالعجل يصبح أشبه الحيوان كما يرى مفسر معاصر. انظر: وهبة الزحيلي، التفسير المنير (دمشق/بيروت، دار الفكر ودار الفكر المعاصر، ١٩٩١)، الجزء الأول ص ١٦٢.

(٥١) فرويد، «موسى والتوحيد»، ترجمة جورج طرابيشي، (بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٧)، ص ٣٣، وما بعد.

(٥٢) جيرار، المصدر السابق، ص ٢٩٩.

(٥٣) المصدر السابق، ص ٣٠٠.

(٥٤) فرويد، «موسى والتوحيد»، ص ١٢٥.

(٥٥) ستراوس، «الفكر البري»، ص ٢٧٣.

(٥٦) محمد أركون، «الفكر الإسلامي في قراءة علمية»، ترجمة هاشم صالح، (بيروت، مركز الإنماء القومي، ١٩٨٧)، ص ٢٥٣.

(٥٧) محمد أركون، المصدر السابق، ص ٣٠٤.

(٥٨) الطبري، المصدر السابق، ص ٣٤٠.

(٥٩) الثعلبي، أبي اسحاق أحمد بن محمد بن ابراهيم النيسابوري، (بيروت، المكتبة الثقافية، بدون تاريخ نشر)، ص ٢٠٥.

(٦٠) الثعلبي، المصدر السابق، ص ٢٠٥.

(٦١) الطبري، ص ٣٤٥.

(٦٢) القرطبي، أبي عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، المجلد الأول، (بيروت، دار الكتاب العربي، بدون تاريخ نشر)، ص ٤٥٥.

(٦٣) الطبري، المصدر السابق، ص ٣٤٧.

(٦٤) التيجاني القاطي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٩٨ ـ ٩٩/١٩٩٢، ص ٣٤.